

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra teorie kultury (kulturologie)

Diplomová práce

Jana Weinerová

Hudba a kultura: Kapitoly o hudbě západní kultury

Music and Culture: Chapters about Music of Western Culture

Praha 2010

vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Děkuji vedoucímu své práce PhDr. Vladimíru Czumalovi, CSc. za jeho podporu, inspiraci a konzultace.

Děkuji také své rodině za trpělivost, podporu při psaní a pomoc při korekturách.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 25. 6. 2010

Anotace:

Předmětem této práce je hudba západní kultury z kulturologického úhlu pohledu. Pokusila jsem se popsat hudbu v kontextu několika společenskovedních disciplín, jakými jsou estetika a obecná teorie umění, antropologie, psychologie a sociologie. Prostřednictvím těchto disciplín bylo např. možné postihnout, co je při recepci hudby lidem vrozené a co je podmíněno kulturně. Ve druhé části jsem se zaměřila na hudbu západní kultury z pohledu tří důležitých procesů v kultuře - z pohledu akulturace, difuze a enkulturace - a z pohledu tří složek kultury - artefaktů, sociokulturních regulativů a idejí. Cílem mé práce bylo ukázat hudbu jako neoddělitelnou součást kultury, jako důležitou akustickou informaci a zkušenost v životě lidí. Pokusila jsem se také popsat některé změny v oblasti hudby v současném světě masových médií.

The subject of my work is the music of Western culture from the culturological point of view. I attempted to give an account of music in the context of some social sciences such as aesthetics, anthropology, psychology and sociology. Through these social sciences it was possible, for example, to differentiate between innate and culturally conditioned aspects of a person's reception of music. In the second part I focused on the music of Western culture from the point of view of three important cultural processes - the process of acculturation, diffusion and enculturation - and three parts of culture: artefacts, socio-cultural regulators and ideas. The aim of this work is to focus on music as an inseparable part of culture as well as important acoustic information and experience. I also attempted to describe some of the ways music has changed in the contemporary world of mass media.

Klíčová slova:

hudba, kultura, akulturace, difuze, enkulturace, artefakty, sociokulturní regulativy, ideje

music, culture, acculturation, diffusion, enculturation, artefacts, socio-cultural regulators, ideas

Obsah

Úvod.....	7
Vymezení základních pojmů	9
I. Pohled na hudbu prostřednictvím kulturologických disciplín.....	12
1. Pohled estetiky a obecné teorie umění.....	12
2. Hledisko antropologické	16
2.1 Antropologický výzkum	16
2.2 Hudba přírodních národů	18
2.2.1 Mimoestetická funkce u hudby přírodních národů	19
2.2.2 Hry, obřady, mýty, slavnosti, tance... ..	20
2.2.3 Shody a rozdíly některých hudebních prvků	23
2.2.3.1 Autorský zápis, nahrávky	23
2.2.3.2 Hudba improvizovaná a fixovaná	24
2.2.3.3 Rytmus	24
2.2.3.4 Čas v hudbě přírodních národů	25
2.2.3.5 Hudební forma a stavebné principy	25
3. Hledisko psychologické - co je vrozené a co naučené.....	27
3.1 Pozornost	27
3.2 Paměť	28
3.3 Emoce v hudbě.....	29
3.4 Vnímání konsonance a disonance	30
3.5 Tonalita	31
3.6 Melodie	32
3.7 Vnímání času v hudbě.....	32
4. Hledisko sociologické.....	35
4.1 Mcdonaldizace v hudbě	35
4.1.1 Efektivita.....	37
4.1.2 Vypočitatelnost	38
4.1.3 Předpověditelnost.....	39
4.1.4 Kontrola	41

4.2 Hudební preference v České republice	42
II. Pohled na hudbu prostřednictvím kategorií kultury	46
5. Akulturace - vznik jazzu	46
5.1 Pět znaků jazzu	47
5.2 Africké prvky v jazzu	48
5.3 Sociální pozadí vzniku jazzu	49
6. Kulturní difuze - rozšíření evropské klasické hudby	50
7. Enkulturační - hudební výchova	52
7.1 Osobnost rodiče	54
7.2 Osobnost žáka	56
7.3 Osobnost učitele.....	57
8. Artefakty v hudbě	59
9. Sociokulturní regulativy v hudbě.....	62
10. Ideje v hudbě.....	65
Závěr	68
Seznam použité literatury	70

Úvod

Otázkou je, proč se zabývat hudbou v souvislosti s kulturou a proč si ze širokého spektra hudby vybrat právě hudbu západní kultury.

V hudebním prostředí se pohybuji od dětství, ale v souvislosti se studiem kulturologie jsem začala o hudbě uvažovat jinak. A to hlavně o místě hudby v kultuře, o jejích proměnách pod vlivem médií, o jejích odlišných podobách v různých kulturách. Napadají mě otázky jako: Proč je hudba v životě lidí důležitá? Proč se objevuje ve všech kulturách? Proč všechny děti mají rády zpívání? Jak je to možné, že ukolébavku člověk pozná, ať pochází z hudby západní kultury, nebo z hudby přírodních národů? Jakou hudbu dnes lidé nejvíce poslouchají? A je to tak, že hudba život jen obohacuje a nebo je spíše jeho neodmyslitelnou součástí? A je hudba mezinárodní? Každý už tuto větu slyšel, ale je to jen otřepaná fráze, nebo se tato věta užívá tak často právě proto, že je pravdivá? Často se říká, že hudba vyjadřuje emoce. Ale emoce vyjadřují i jiné druhy umění. Je tedy hudba něčím výjimečným, nebo by se dala zaměnit za jiný druh umění?

A proč hudba západní kultury? Jedním z důvodů je, že je mi tento druh hudby (vzhledem k tomu, že jsem byla vychována v západní kultuře) samozřejmě nejbližší. Dalším důvodem je skutečnost, že západní kultura měla možnost se seznámit s hudbou téměř všech kultur. Některou vstřebala, přetvořila a začlenila, některou vyloučila. Ale hlavní je, že na hudbu téměř každé kultury musela nějakým způsobem reagovat. Zajímavé bude postihnout proměny hudby ve společnosti, která prochází tak rychlými a četnými změnami.

Za neméně důležité považuji to, že prostřednictvím hudby, stejně jako prostřednictvím výtvarného umění, literatury a architektury, jsme už od dětství učeni se vcítit do jiné kultury, ale i do vlastní kultury v různých historických obdobích. Umění se totiž s měnící se dobou a místem také mění. Jak píše Graham: *„Pojem lidské přirozenosti a lidské existence není jednou provždy daný. Lidská přirozenost neznamena pro všechny lidi a ve všech dobách totéž, stejně jako lidská existence. Různé kultury chápou tyto pojmy různě. Stojí za povšimnutí, že v lidské existenci přece jen jsou složky, které jsou společné všem lidským bytostem - smrtelnost,*

citlivost na chlad, hlad a bolest, zájem o sexuální vztahy, smysl pro humor, žal a podobně - a z těch umělecká tvorba čerpá mnohá ze svých hlavních témat“¹.

Kulturologie se zabývá studiem člověka, společnosti a kultury z interdisciplinární perspektivy, z pohledu společenskovedních disciplín jako jsou filozofie, antropologie, psychologie, sociologie a další. Cílem mé práce je rozbor některých jevů, které se vyskytují v hudbě západní kultury z pohledu těchto disciplín, tedy kulturologický pohled na hudbu a její místo v západní kultuře. Dále se budu zabývat hudbou z pohledu kategorií kultury. Jsou to kategorie jako např. proces akulturace, difuze, enkulturace atd. Půjde tedy o spojení obecných poznatků kulturologie a jejich aplikaci na konkrétní součást kultury, jakou je hudba.

¹ GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 86. ISBN 80-85947-53-6.

Vymezení základních pojmů

Vzhledem k tomu, že se v textu budou některé pojmy opakovat, je třeba je v zájmu srozumitelnosti blíže definovat. Není však možné do jedné definice zahrnout tak širokou oblast, jakou je hudba nebo kultura. Nabízím tedy více definic z více zdrojů. Na základě toho snad bude možné postihnout jednotlivé oblasti v celé jejich šíři. V šíři, ve které já tyto pojmy vnímám.

Hudba může být definována jako: „...*umělecké ztvárnění slyšitelných jevů v čase s pomocí základního prvku tónu, resp. zvuku. Z toho se odvozují všechny hudební parametry (výška, délka tónu, témbra atd.), stejně jako jejich vzájemné kombinace (melodie, harmonie, rytmus, metrum atd.)*“². V jiném pojetí je hudba definována jako „*umění vyjadřující krásu prostřednictvím tónů*“³.

Hudbu je velmi těžké definovat tak, aby definice zahrnovala skutečně vše, co lidé za hudbu považují. Již z prvních dvou definic je patrné, že je rozpor v tom, zda do hudby patří jen tóny, nebo obecně všechny druhy zvuků. Jiný autor se s tímto vyrovnává tak, že vymezuje to, co hudba obsahuje: „*Hudba obsahuje dva prvky: akustický materiál a duchovní myšlenku. Obojí nestojí jako forma a obsah izolovaně vedle sebe, nýbrž se v hudbě spojuje do uceleného tvaru. Duchovní myšlenka přetváří akustický materiál v hudební umění*“⁴.

Ve všech definicích hudby se vyskytuje pojem umění nebo umělecké. Je ovšem vše, co by člověk běžně označil za hudbu také možné označit za umění? Nechci se pouštět do sporů s estetiky a hudebními vědci a budu proto do hudby zahrnovat všechny hudební projevy, které by lidé v běžném chápání tohoto slova za hudbu považovali. Ať už jsou některými odborníky označovány jako umění či jako komerční zboží.

Dále je nutné blíže specifikovat, co je zahrnováno do pojmu **hudba západní kultury**. Je to hudba umělecká i nonumělecká, která se hraje, poslouchá a produkuje v západní kultuře. Přičemž hudba umělecká je tradičně zahrnována do kategorie umění, i když její překlad nemá znamenat hudbu uměleckou. Toto označení má spíše odkazovat na institucionalizované zázemí této hudby. Tvorba umělecké hudby a její interpretace je spojena

² HENCKMANN, Wolfhart - LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, s. 83.

³ JELÍNEK, Stanislav. *Základní hudební pojmy*. S. l.: Nakl. Vladimír Beneš, 1998, s. 1.

⁴ MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Lidové noviny, 2000, s. 13. ISBN80-7106-238-3.

se specializací. Hudební profesionálové jsou školeni v poměrně dlouhém hudebně pedagogickém procesu. Tato hudba se také vyznačuje písemnou notační fixací. Používají se i jiná označení - např. hudba vážná, klasická, či komponovaná. Její stěžejní součástí je evropská klasická hudba, do které je zahrnována veškerá evropská hudba období cca 1600 - 1900 a „*kteřá se nejvíce uplatnila na koncertních pódíích i v operních divadlech*“⁵. Naproti tomu hudba nonartificiální nevyžaduje nutně profesionální přípravu hudebníků (skladatelů i interpretů) a notační fixaci. Bývá také označována jako hudba populární. V poslední době je však více než patrné, že dochází i k průnikům hudby artificiální a nonartificiální a proto tyto dva druhy hudby nelze vymezit zcela jednoznačně.

Kulturu pojmám v kulturologickém slova smyslu, tedy jako: „... *vyjadřující specificky lidský způsob organizace, realizace a rozvoje činnosti, objektivovaný ve výsledcích fyzické a duševní práce*“⁶.

Dále ji lze definovat jako „... *složitý celek, který zahrnuje vědění, víru, umění, právo, morálku, zvyky a všechny ostatní schopnosti a obyčeje, jež si člověk osvojil jako člen společnosti*“⁷.

Zajímavé je také vymezení kultury podle A. L. Kroebera a C. Kluckhohna, kteří dospěli k názoru, že: „*kultura je produkt, je historická, zahrnuje ideje, vzory a hodnoty, je selektivní, lze se jí učit, je založena na symbolech a je abstrahována z chování a produktů chování*“⁸.

Všechny tyto definice mají společné antropologické pojetí kultury - tedy to, že: „... *zahrnují do kultury nejen pozitivní hodnoty, ale všechny nadbiologické prostředky a mechanismy, jejichž prostřednictvím se člověk jako člen společnosti adaptuje k vnějšímu prostředí*“⁹.

Toto pojetí je ale přijímáno i v estetice. V *Estetickém slovníku* je kultura definována jako: „*celek schopností, výtvorů, institucí atd., jimiž se člověk liší od zvířete, resp. s jejichž*

⁵ VIČAR, Jan - DYKAST, Roman. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění, 1998, s. 152. ISBN 80-85883-30-9.

⁶ HRDÝ, Ladislav - SOUKUP, Václav - VODÁKOVÁ, Alena. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1993, s. 65. ISBN 80-901424-1-9.

⁷ Tamtéž, s. 67.

⁸ Cit. podle SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004, s. 357. ISBN 80-246-0337-3.

⁹ SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004, s. 286. ISBN 80-246-0337-3.

pomocí v dějinném vývoji překročil svůj přírodní stav“¹⁰. Jako tzv. vyšší kultura ducha je pojmána pouze v užším slova smyslu.

¹⁰ HENCKMANN, Wolfhart - LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, s. 115.

I. Pohled na hudbu prostřednictvím kulturologických disciplín

Kulturologie je interdisciplinární vědní disciplína, která se snaží o pohled na kulturu a její složky z hlediska několika společenskovědních disciplín. Vybrala jsem z nich ty disciplíny, které jsou vzhledem k mému tématu přínosné a podnětné.

1. Pohled estetiky a obecné teorie umění

Reprezentativním svodem kvalifikovaných názorů, který je schopen zastoupit dnešní myšlení o umění je kniha Gordona Grahama *Filosofie umění*. Na jeho práci je zajímavá ta skutečnost, že se zabývá tím, co je na umění hodnotného a ne častěji řešenou otázkou co je to umění.

Graham se zabývá úvahami o umění nejprve jako o požitku nebo pobavení. Rozpor ovšem vidí v tom, že odkaz na hodnotu požitku nedává důvod vážit si umění více než kteréhokoliv jiného způsobu, jak se dobrat potěšení a zábavy. A také není jasné, zda to, co se běžně považuje za nejvyšší umění, je skutečným zdrojem zábavy i pro někoho jiného než jen pro ty, kteří byli vyškoleni k tomu, aby v něm potěšení nacházeli. A dále podotýká, že i v umění je nutné vzít v úvahu rozdíl mezi lehkým a vážným uměním a jeho hodnotou. V hudbě by to byl např. rozdíl mezi Beethovenovými symfoniemi a Straussovými valčíky. Proto dochází Graham k názoru, že myšlenka, že hodnota umění spočívá v požitku, je neudržitelná. Podotýká ovšem, že to neznamena, že by umění nemohlo být zábavné a krásné, ale nespočívá v tom podle Grahama jeho hlavní hodnota.

Druhým směrem jeho myšlenek je polemika s názorem, že hodnota umění je založena na vyjadřování emocí. Proti tomuto názoru má hned několik námitek a to hlavně z toho důvodu, že se v této teorii tvrdí nejen to, že umění city vyvolává, ale také že city jsou přímo obsahem umění. Tuto myšlenku, tedy že city jsou nejen v umělci a v publiku, ale také v díle samotném, považuje za málo hodnověrnou. Dále namítá, že tuto teorii expresivismu nelze aplikovat na všechny formy - klade si otázku, jaké emoce by vyjadřovala architektonická díla nebo absolutní hudba¹¹. Další námitkou je otázka, co je vlastně tak skvělého na vyjadřování citů. Považovat vyjadřování emocí za znak hodnotného umění také považuje za okrádání o

¹¹ Absolutní hudba - hudba, která nevyjadřuje mimohudební obsah, na rozdíl od hudby programní.

hodnotu jakou je imaginace. Za umělcův dar totiž nepovažuje mimořádnou schopnost pociťovat emoce, ale mimořádnou schopnost imaginace.

Dochází tedy k názoru, že umění můžeme připisovat různé stupně hodnoty. Jinak si ho budeme cenit jako zdroje požitku, jinak jako zdroje emocionálních podnětů, ale nejvíce je hodnotné jako zdroj poznání (tento směr se označuje jako kognitivismus). Kognitivismus považuje za vysvětlení podstaty či významu nejdůležitějších uměleckých děl. Tvrdí, že umělecká díla nejsou jen zábavná nebo krásná, ale že v jistém smyslu přispívají k našemu porozumění zkušenosti. Podotýká, že je matoucí dávat do protikladu uměleckou tvorbu a rozumové zkoumání, protože: „*smyslová činnost je stejně tak duševní aktivitou jako rozum. Smyslová zkušenost jako jeden z aspektů mysli není záležitostí pasivního vidění a slyšení, ale aktivního dívání se a naslouchání. ...umělecká díla usměrňují naši mysl, i když připustíme, že toho nedosahují pomocí důkazů, názorných ukázek nebo výroků*“¹². Své myšlenky shrnuje takto: „*Umění je nejhodnotnější, pokud slouží jako zdroj poznání... Umělecká díla nejsou ani výkladem teorií, ani sumarizací faktů. Berou na sebe podobu imaginativních výtvorů, které se mohou stát součástí běžné zkušenosti jako způsob jejího uspořádání a osvětlování. Ačkoli umění skýtá požitek a lze v něm najít krásu a ačkoli nás často dojíká, ve své nejlepší podobě má hodnotu, která se pouze těmito rysy vysvětlit nedá. Myšlenka, že umění nám umožňuje lépe porozumět lidské zkušenosti, do toho může vnést smysl, ale není jasné, zda se toto vysvětlení hodnoty dá použít pro všechny druhy umění*“¹³. Po tomto otevřeném závěru se zabývá jednotlivými druhy umění a snaží se najít argumenty, které by dokázaly jeho teorii kognitivismu.

První oblast, kterou se zabývá konkrétně, je právě hudba. Tu skutečnost, že hudba může poskytovat a poskytuje požitek považuje za nepochybnou. Ale současně se ptá, zda je to její jediná hodnota. Uvádí zažitý názor, že většina lidí při vnímání a hodnocení hudby považuje za nejdůležitější možnost nechat se jí dojmout. Většina hudebníků a milovníků hudby tedy považuje za zvlášť hodnotný emocionální obsah hudby. Ale Graham namítá, že to, že při popisu hudby se často používají emocionální výrazy nemusí znamenat, že hudba skutečně může vyjadřovat emoce.

¹² GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 75. ISBN 80-85947-53-6.

¹³ Tamtéž, s. 87-88.

Dále se zabývá hudbou jako jazykem a zobrazením. Hudba sice může být chápána jako forma komunikace, ale pak spočívá na široce sdílených konvencích, je formou komunikace jako znakový jazyk. Důkazem toho je podle Grahama fakt, že hudba různých částí světa nepřekračuje snadno hranice příslušných kultur. „*Lidé někdy poněkud romanticky mluví o hudbě jako o univerzálním jazyku, ale je zřejmé, že indická nebo arabská hudba je pro ty, kteří byli vychováni západní hudbou, jen obtížně srozumitelná*“¹⁴. Důležité je ovšem podotknout, že v tomto případě mluví opravdu o hudbě jako jazyku a nezabývá se složkami požitkovými, které podle předchozího sice nepovažuje za nejhodnotnější, nicméně je nepopírá. Obecně dochází v myšlenkách o hudbě jako zobrazení k závěru, že hudba má slovní zásobu, ale nemá gramatiku. To znamená, že sice může být využita pro vyvolávání myšlenek a dojmů, avšak nedovede skutečně komunikovat.

Největší hodnotu hudby tedy nevidí v požitku, emocích, obrazech nebo vizionářských ideálech, ale v tom, že se hudba musí poslouchat a tato zkušenost se nedá ničím nahradit. Píše: „*Záměrný a uspořádaný charakter hudby z ní činí jedinečný prostředek, jímž se dají uskutečňovat a ilustrovat hodnoty z čistě sluchové zkušenosti. Jen v hudbě se lze setkat s krásou zvuku*“¹⁵. Dále píše: „*Hudba je jediným zdrojem organizovaného zvuku*“¹⁶. „*V hudbě přestává být vyluzování zvuku pouhým prostředkem vyjadřování nebo komunikace a středem zájmu se stává sluchová zkušenost jako taková*“¹⁷. „*Emocionální vrcholy jsou k mání i jinde, to, co hudba „sděluje“, se dá srozumitelněji vyjádřit slovy. Hodnoty, jichž je hudba příkladem, jako krása nebo půvab, lze nalézt i v jiných uměních. Skladatel a výkonný umělec usměrňují naše sluchové vjemy. Naslouchání hudbě není jen záležitostí zvuku plynoucího do receptoru, ale také záležitostí mysli, která je sledem vjemů usměrňována. Skladatel jako by říkal „Musí se to poslouchat takto“, a sice tím, že nás přiměje to takto skutečně slyšet*“¹⁸. Ale co je vlastně tak důležitého na sluchové zkušenosti? „*Sluchová zkušenost je součástí lidské zkušenosti a rozšiřováním a zkoumáním této stránky zkušenosti nám hudba pomáhá lépe porozumět tomu, co to znamená být lidskou bytostí*“¹⁹.

¹⁴ GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 104. ISBN 80-85947-53-6.

¹⁵ Tamtéž, s. 112.

¹⁶ Tamtéž, s. 114.

¹⁷ Tamtéž, s. 115.

¹⁸ Tamtéž, s. 116.

¹⁹ Tamtéž, s. 116.

Ačkoli jsou názory Gordona Grahama v mnohém poučné a zajímavé - zvláště způsobem argumentace a polemizováním s jinými autory, je otázkou, zda jsou platné. Sám Graham přiznává, že: „*kognitivismus ve vztahu k umění má mnohem méně přívrženců než expresivismus, a to jak mezi filozofy, tak mezi umělci*“²⁰. Opravdu je největší hodnotou umění (hudby) poznání (sluchová zkušenost)? Pro někoho to tak může být, ale platí to pro všechny bez rozdílu? Myslím, že v oboru, který se nemůže opřít o exaktní měření nelze takto jednoznačně zevšeobecňovat. Hudba u každého vyvolává jiné pocity, má pro každého jinou hodnotu. Myslím si, že proto je tak různorodá - jako jsou různorodí její posluchači. Tím nechci snižovat závěry Gordona Grahama. Jen si myslím, že žádnou z hodnot, které uvádí, nelze označit za největší.

Nabízí se otázka, zda snaha dokázat, že poznání je největší hodnotou umění není snahou dodat umění větší váhu. Graham píše: „*Pokud by se prokázalo, že tento názor je správný, prestiž umění by u většiny lidí vzrostla, protože znalostem a poznání se obecně přisuzuje vyšší status než zábavě či vyjadřování emocí*“²¹.

Pro někoho může být nejhodnotnější katarze, o které Graham hovoří v kapitole o expresivismu: „*Je to teorie, která říká, že vyvoláváním našich emocí a tvorbou prostředků, které nám umožní dát jim volný průchod, nás umělec zbavuje emocionálních poruch, které by jinak mohly nevhodně propuknout v běžném životě*“²². Pakliže bychom slovo emocionální porucha nahradili mírnějším slovem emocionální napětí, je to myslím přesně to, čeho si někteří na umění a hudbě cení nejvíce.

A to pomíjím skutečnost, že na základě Grahamových myšlenek bereme v úvahu pouze jím rozebírané tři hodnoty umění, mezi kterými se Graham snažil najít tu největší. Jistě by se však dalo hovořit i o dalších.

Myšlenky o umění a hudbě z pohledu estetiky samozřejmě zdaleka nejsou vyčerpány pohledem Gordona Grahama. Tento krátký vhled byl pouze ukázkou toho, jak se v západní kultuře uvažuje o umění a hudbě z tohoto úhlu pohledu.

²⁰ GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 66. ISBN 80-85947-53-6.

²¹ Tamtéž, s. 62.

²² Tamtéž, s. 45.

2. Hledisko antropologické

Je ale vůbec možné se dobrat nějakých obecně platných závěrů o této součásti kultury, jakou je hudba, která má velice odlišnou podobu v různých kulturách? A hlavně - pakliže o něm přemýšlí někdo, kdo vyrůstal v určité kultuře a byl jí tak zákonitě ovlivňován? Hodnoty, které se mohou projevovat ve smyslových vjemych a duševních pocitech mají sice antropologický základ, ale vždy se váží na hodnotový systém určité společnosti nebo kultury.

2.1 Antropologický výzkum

Než začnu prezentovat své vlastní myšlenky a postřehy musím poznamenat, že mám hudební vzdělání v oboru klasické hudby a jazzu. Moje postřehy proto tímto budou do jisté míry ovlivněné. Vím totiž, že se už neumím odpoutat od získaných vědomostí a praktických schopností. Aktivní a vzdělaný hudebník zkrátka vnímá hudbu jinak. Všímá si jejího složení, instrumentace, ví, že některé prvky, které vypadají náhodně, jsou často dokonalým řemeslem (tím ale nemyslím, že jsou horší). A také nemohu potlačit vkus a preferenci určitého žánru. Jak píše Graham: „*Jelikož lidé mají sklon své osobní sklony objektivizovat a propůjčovat jim tak vyšší status, může tomu být tak, že hudebníci a kritici, když mluví tímto způsobem, předkládají formou soudů pouze své vlastní sympatie a antipatie...*“²³.

Ale čím je vlastně antropolog v terénu? Také prošel vzděláváním, vyslechl hypotézy, vstřebal závěry a hlavně - žije v určité kultuře. Ale snaží se od ní odpoutat a dívat se na kulturu - ať už svou nebo jinou - neutrálním, nezaujatým pohledem. Důležité je si tuto skutečnost uvědomit a počítat s ní.

Budu posuzovat ve vztahu k hudbě členy vlastní společnosti a všimát si prvků v hudbě západní kultury. Přesto ale nelze jednoznačně říci, že jsem vnitřním pozorovatelem či antropologem. V nových směrech uvažování na poli antropologie navrhuje Kirin Narayanová, která vystupuje proti rozlišování mezi rodilými a nerodilými antropology, toto: „*Místo paradigmatu, který zdůrazňuje rozdíl mezi vnějším a vnitřním, či rozdíl mezi pozorovatelem a pozorovaným, navrhuji, abychom použili daleko šťastnější řešení a v daném historickém okamžiku posuzovali každého antropologa v perspektivě jeho postupně se měnících ztotožnění*

²³ GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 91. ISBN 80-85947-53-6.

(identifikací) v poli vzájemně se prostupujících komunit a silových vztahů“²⁴. Podle této antropoložky je antropologický terén stále ve větší míře flexibilnějším pojmem a „v tomto změněném prostředí se zdá přehodnocení ustálených kategorií „uvnitř stojících“ („insider“) a „vně stojících“ („outsider“) antropologů již dávno žádoucí“²⁵. Hovoří o zkoumáních jednoduchých společností z pozice jejich členů: „Nejlepší by pravděpodobně bylo studovat perspektivu domorodců tak, abychom zachytili jejich představy o jejich světě a současně si uvědomovali, že „my“ nepromlouváme z pozice mimo jejich světy, ale že jsme v nich sami také zahrnutí skrze naši práci v terénu, politické vztahy a řadu dalších globálních procesů“²⁶.

Myslím si však, že se její myšlenky dají vztáhnout i na zkoumání, která provádí člen západní kultury na prvcích či členech vlastní kultury. Sama na tento problém naráží v otázce, kterou si klade později: „Dá se říci, že profesionální běloška ze středních vrstev zkoumající své vlastní společnosti, je také „domorodá“ antropoložka?“²⁷. Myslím, že posun ve vnímání se projevuje právě v té skutečnosti, že dnes už by se dalo odpovědět ano na rozdíl od předpokládaného ne Kirin Narayanové. Je to však jen terminologie, která ještě neřeší, jak dalece je schopen člen kultury (ať už západní či jiné) posuzovat svou vlastní kulturu. Kirin Narayanová k tomuto používání termínů domorodec či člen společnosti říká: „Nícméně i na tyto termíny se vztahují stejné pojmové předpojatosti: všechny naznačují, že existuje možnost autentického pohledu skutečného člena společnosti a ten že může bez problémů reprezentovat skupinu, se kterou je spojován. To nás vede k nedoceňování možnosti, že lidé narození v určité společnosti mohou v některých ohledech současně být a v jiných nebýt příslušníky té společnosti“²⁸. Navrhuje toto řešení: „Spíše než se pokoušet vyčlenit, kdo je opravdu „domorodý“ antropolog a kdo ne, je v každém případě cennější prozkoumat pozice, do kterých je každý z nás postaven ve vztahu k lidem, které studujeme. Ačkoli jsou rozdíly mezi kulturními oblastmi a mezi skupinami dané, dokonce ani ten nejzkušenější z „domorodých“ antropologů nemůže vědět všechno o své vlastní společnosti. Ve skutečnosti může zpřístupnění

²⁴ NARAYAN, Kirin. How Native Is a „Native“ Anthropologist? *American Anthropologist*. 1993, roč. 95, s. 671-686. Cit. podle SOUKUP, Václav. *Dějiny sociální a kulturní antropologie*. Praha: Karolinum, 1996, s. 268. ISBN 80-7184-158-7.

²⁵ Tamtéž, s. 270.

²⁶ Tamtéž, s. 276.

²⁷ Tamtéž, s. 277.

²⁸ Tamtéž, s. 277.

skrytých zásob výzkumného materiálu vést studium antropologie k objevení mnoha zvláštních a neznámých aspektů vlastní společnosti“²⁹.

Z toho vyplývá, že se mohu snažit o co nejvíce nezaujatý pohled, avšak vždy budu mít pohled člověka s určitým hudebním vzděláním, které mi může usnadňovat vhled do jistých druhů hudby, v jiných žánrech ale budu cizincem, který pozoruje neznámou oblast - ať už z hudebního, nebo sociálního úhlu pohledu. Na druhou stranu i člověk, který není hudebně vzdělaný, ale vyrostl v určité kultuře a tedy i hudební kultuře, je nějak ovlivněný - má svůj vkus a preferuje určité hudební žánry, se kterými se pojí i návštěvnost určitého prostředí.

Jak píše Kirin Narayová (inspirována J. Maquetem): „*Poznání založené na určité perspektivě není jako takové neobjektivní: je dílčí. Odráží pouze jeden aspekt vnější skutečnosti - ten, který je viditelný z určité sociální a individuální pozice, ve které se nacházel antropolog*“³⁰. Proto zde píší o svém hudebním vzděláním. Neaspiruji na celkový globální pohled s obecně platnými závěry. Uvědomuji si, že všechny postřehy budou nutně dílčí, že v určitých situacích se mohu označit za domorodého antropologa, ale v jiných situacích toto platit nemůže.

2.2 Hudba přírodních národů

Předtím, než se pokusím o vhled do hudby vlastní - tedy západní - kultury, je myslím nutné ji vymezit vůči hudbám ostatních kultur. Tak bude rozdíl více patrný a lépe pochopitelný.

Nejčastěji bývá hudba západní kultury vymezována vůči hudbě čínsko - japonské, malajské (včetně Indočíny), arabsko - perské, předindické a hudbě přírodních národů. Hudbou přírodních národů se budu zabývat podrobněji. Myslím si, že právě tato hudba představuje nejvýraznější protipól vůči hudbě západní kultury.

I když je europocentrismus jako pohled na kulturní projevy různých etnik ve vědě považován za překonaný, v hudebním myšlení je možné se s ním setkat velmi často. Hudba přírodních národů je často považována za jednoduchou, překonanou, primitivní. Toto zjednodušení je způsobené nedostatečnou informovaností. Bohužel je to v současnosti stále

²⁹ NARAYAN, Kirin. How Native Is a „Native“ Anthropologist? *American Anthropologist*. 1993, roč. 95, s. 671-686. Cit. podle SOUKUP, Václav. *Dějiny sociální a kulturní antropologie*. Praha: Karolinum, 1996, s. 279. ISBN 80-7184-158-7.

³⁰ Tamtéž, s. 280.

ještě běžný postoj v přístupu k hudbě přírodních národů a to nejen u veřejnosti, ale také u některých hudebních teoretiků. Chtěla bych proto v této části své práce popsat některé shodné rysy hudby přírodních národů a hudby západní kultury a současně se zamyslet nad rozdíly. Doufám, že tím vysvětlím, proč považuji za nesprávný tento názor: „*Fyziologická reakce na hudbu je běžně známou skutečností, kterou pozorujeme u normálních lidí na všech vzdělanostních stupních. Člověk vnímající hudbu neuvědoměle zaujme určité držení těla, podřídí hudbě svou chůzi aj. Civilizace a kultura sice časem podstatně omezují tyto reakce, primitivní posluchač se jim však poddává bez výhrady a odpovídá živými posunky na hudební popudy, zvláště na jejich rytmiickou stránku*“³¹.

Z definic hudby, které jsem uvedla na začátku práce, je patrná má snaha o to, zahrnout do hudby všechny zvuky a nejen tóny. Vyloučením tzv. hluků bychom totiž z hudebního projevu přírodních národů vyloučili takové projevy jako tleskání či dupání, které však do hudebního vyjadřování těchto etnik prostě patří. Proto je nutné hudbu definovat ve větší celistvosti a zahrnout do ní všechny zvukové projevy, které se nějakým způsobem uplatňují v hudebním projevu.

2.2.1 Mimoestetická funkce u hudby přírodních národů

Hudba v našem pojetí má uspokojovat estetické potřeby člověka. Proto první, co nás napadne při poslechu nějaké hudby je to, zda se nám líbí. K pochopení a posouzení hudby přírodních národů však nestačí estetické hodnocení, ale je nutné znát podmínky její tvorby. Podstatné je to, že přírodní národy nepřikládají své hudbě žádné estetické nároky - estetické hodnocení jejich produkce pro ně není podstatné. Pro hudbu přírodních národů je charakteristická vazba hudby na magii, rituály, obřady, je formou psychoterapie, posiluje vazby a postavení v komunitě atd. Hudba představuje určité poselství, které má skrytý myšlenkový význam, je pro ně prostředníkem mezi přírodou a kulturou. Je pro ně natolik součástí života, že u některých národů pro hudbu ani nemají vlastní termín. A nebo mají termín pro spojení (u nás oddělených činností) hudby, tance, her, nástrojů, slavností, obřadů atd. Hudba je tedy nedílnou součástí jejich života, nejen estetickým doplňkem.

³¹ ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1964, s. 8.

My hudbu vnímáme jako něco odděleného, jakousi nadstavbu nad všedním, oživení, doplněk života. Pakliže se chce někdo stát hudebníkem, musí již v dětství prokázat talent, pak usilovně cvičit a zdokonalovat se ve hře na hudební nástroj či zpěvu a na konci výcviku, když bude mít výdrž a štěstí, se stane hudebním profesionálem. Alespoň tedy pokud budeme uvažovat o hudbě umělecké. Ke zřetelnému oddělení na hudebníky a posluchače však dochází v umělecké i neumělecké hudbě západní kultury. Jak už jsem napsala dříve, u přírodních národů nedochází k oddělení slova hudba od ostatních činností (zvláště tance) a ani k této specializaci. Hudebně tanečního projevu se účastní všichni a má symbolický charakter. Každá sociální skupina pracuje s informacemi, které se přenášejí, ukládají, vyhledávají. Přírodní národy vytvářejí z těchto informací složité soustavy a klasifikace a jejich modely - tzn. mýty, obřady a hry - obsahují hudbu jako obecný výrazový prostředek.

2.2.2 Hry, obřady, mýty, slavnosti, tance...

Důležitou funkcí každé hry je její schopnost podpořit soudržnost skupiny a vyplnit volný čas. Text herních písní (když ho dokážeme přeložit) pro nás může být srozumitelný, ale jeho přesný smysl může být jiný. Např. Aboriginové používají stejná slova různě - jejich použití závisí na vedoucím zpěvákovi. To ostatně platí nejen u her, ale také u mýtů a obřadů. Hudební obsah a forma jsou závislé na interpretech, kteří jim dávají skutečný význam. Mýtus, obřad i hra jsou tedy specializovanými jazyky, kterými se přenáší určitý okruh informací, hudba má naopak funkci obecného jazyka, kterým je možné předávat zprávy nejrůznějšího charakteru. To pro nás však není nic nového - něco podobného můžeme najít i v opeře. V dnešní době se texty oper, které se zpívají v originále, překládají a v podobě titulků jsou součástí většiny operních představení. Dříve se však do programu pouze napsala základní dějová linka každého dějství a ostatní si divák snadno domyslel podle hereckého výkonu a hudby, které vyjadřovaly určitým způsobem různé emoce. Vytvářel se tedy také obecný jazyk.

Hudba u přírodních národů často slouží jako taneční doprovod, domorodec tančí svobodně, celé jeho tělo se stává výrazovým prostředkem, má výrazný smysl pro rytmus. Tancem vyjadřuje emoce i výjevy z přírody. Tanec není jen součástí náboženských obřadů, ale je projevem každodenní zábavy, součástí slavností, rozptýlením před prací, oslavou úspěšného lovu, tanec napodobuje významné události dne. Výrazovým prostředkem není jen

tělo, ale používají i mimiku a pantomimu. Některé písňové texty jsou bez sémantického obsahu a jejich význam lze pochopit až z pohybového projevu. V naší kultuře představuje podobné splynutí hudby a tance balet. Rozdíl je však značný a spočívá v úloze hudby - v baletu má tanec vyjádřit a zdůraznit to, co už obsahuje hudba samotná, jde o pohybové ztvárnění hudby. Balet si můžeme pouze poslechnout (jak v podobě orchestrální, tak v podobě různých přepisů pro jeden nástroj), samotná hudba je však naprosto srozumitelná a nadstavbou je pak samotná návštěva divadelního představení. A samozřejmě je zde opět rozdělení na interprety a diváky.

Souvislost hudby s tělesným pohybem nezmizela ani u nás. Při poslechu hudby máme jakési nutkání se do hudby vtělesňovat - kývat se do taktu či podupávat nohou. Mnohdy se však současně musíme ovládat, abychom těmito projevy nerušili ostatní posluchače. Naše kultura považuje přílišné tělesné projevy za nepatřičné.

V myšlení přírodních národů má svou úlohu obřad, který vyjadřuje vztah k přírodě. Naše představa bývá taková, že příroda je pro přírodní národy hrozbou, že jsou vystaveni napospas přírodě, že celý jejich život je boj s přírodou. A hudba je tedy speciálním jazykem určeným pro komunikaci s přírodou a s nadpřirozenem. Život domorodců však není jen neustálý boj o živobytí a lidskou kulturu nepovažují za opozici k přírodě. Američtí domorodci si myslí, že celý vesmír oživuje stejná životní síla, jakou mají v sobě. Tato síla je chápána jako posvátná a mocná, všechny věci v přírodě jsou díky ní spojeny a jednotlivé přírodní prvky jsou na sobě závislé. S touto silou se pak setkáme v mnoha obřadech, které jsou spojením divadla, tanců, zpěvů, her atd. Vyjadřují v nich vztah člověka k rostlinám a zvířatům a snaží se uvést věci do pořádku, aby nenastal chaos. Také se zde zobrazuje sociální struktura, která souvisí s přírodou, protože do určité míry imituje přírodní řád. Současně ale funguje nezávisle na přírodě.

V obřadech často vystupují kouzelníci a šamané, kteří jsou tím, co jsou v naší společnosti lékaři a kněží. Šaman je opravdu aktivní umělec, který během obřadu zpívá a tančí. Hudba má v medicínských obřadech závažnou roli - hudební doprovod má určité tempo a dynamiku³², rytmická stránka má terapeutický účinek. Dochází tu k psychické rehabilitaci,

³² Dynamika - síla (hlasitost) hudby.

některé působí hypnoticky, jiné dosahují vyrovnanosti nebo vedou k extázi. Pomocí tance však také dochází např. k vypocení a tím i ke zlepšení fyzického stavu.

Ke stvrzení přátelských vztahů mezi skupinami, setkání kolektivů, navázání nových kontaktů, předávání poselství a zpráv mezi lidmi dochází při slavnostech. Při slavnosti si mohou porozumět i ti, kteří spolu nemohou hovořit. A k tomu přispívá i hudební složka slavností. Lidé slaví zrod jedince, jeho milostné, lovecké i válečnické úspěchy, smrt i návrat do země předků. Aby slavnost splnila svou úlohu, musí obsahovat vše, co je v životě lidí důležité: jídlo, hry, obřady, mýty. A jak píše Justoň: „*Tmelem takové události je vždy hudba*“³³.

Hudba je jazyk, který nelze přeložit do jiného jazyka. To, co dává hudbě smysl, je intelektuální činnost člověka. Mohli bychom se zabývat ještě podrobným výkladem mýtů, jejichž nedílnou součástí je také hudba, ale z dosavadního výkladu je už myslím jasné to hlavní, čím se hudba přírodních národů liší od hudby naší - a to je výrazný sociální rozdíl v jejím užití. V naší společnosti je důležitý estetický dojem a musí dojít k rozdělení společnosti na umělce a posluchače. U přírodních národů si společnost naopak vynucuje přítomnost všech svých členů a toto rozdělení mizí. U některých národů sice existují vedoucí zpěváci, přesto však hudba zůstává kolektivní záležitostí a ze zbývajících členů se nestávají pouze přihlížející. Justoň k tomu píše: „*Hudba přírodních národů, i když není možné opomenout její přímý vliv na jednotlivce, je v první řadě záležitostí kolektivního zážitku. Každý jedinec dospívá přes své bytostně tělesné a smyslové pocity k silnému kolektivnímu zážitku a každá takto zachycená informace se stává zároveň potvrzením určité skupinové sounáležitosti. Jednotlivec se stává „místem hudby“, ale jeho prožitek je zprostředkován a umocněn společným zážitkem*“³⁴.

Z toho vyplývá další zásadní rozdíl, a to rozdíl ve vnímání hudby. Proč tomu tak je popsal výstižně Justoň takto: „*Prožívání v oněch dobách, v nichž povstal mýtus a pověsti, bylo silnější než v době, kdy na schopnosti prožívání působí otupující, rozvinutý a na civilizaci zaměřený intelekt. Můžeme říci, že tento intelekt nechává zmrznout v oněch pojmech, které*

³³ JUSTOŇ, Zdeněk. *Hudba přírodních národů*. Příbram: Svaz hudebníků, 1981, s. 100.

³⁴ Tamtéž, s. 23-24.

vytvořil, veškeré prožívání. A čím víc se intelekt rozvíjel, tím primitivnější bylo prožívání člověka"³⁵.

Vzpomínám si, jak jsme na konzervatoři před poslechem provedli nejprve rozbor skladby a pak ji teprve poslouchali. Na kráse hudby to samozřejmě nic neubralo, ale naše prožívání se tím změnilo. Najednou zmizelo tajemství a místo toho jsme začali vnímat hudbu jako řemeslo, sled pravidel a postupů. Rozvinutím našeho hudebního intelektu tedy současně zmizelo něco z našeho prožívání.

2.2.3 Shody a rozdíly některých hudebních prvků

V hudebním myšlení přírodních národů a západní kultury můžeme pozorovat velké odlišnosti, podobnosti, ale v některých prvcích i úplnou shodu. Myslím, že bude zajímavé se seznámit s tím, co ani odlišná kultura nedokázala zcela potlačit, tedy s tím, co nás v hudebním projevu s lidmi přírodních národů spojuje. A současně také s tím, co vyjadřujeme rozdílně, co je kulturně podmíněné.

2.2.3.1 Autorský zápis, nahrávky

Kromě odlišného vnímání a podmínek si musíme uvědomit i některé technické záležitosti, například to, že u přírodních národů neexistuje jakýkoliv autorský zápis. Takřka ve všech kulturách jsou doloženy pokusy usnadnit si zapamatování a předávání hudby - v Africe pomocí mnemotechnických pomůcek - tj. mnemotechnických slabik (připomínajících zvuk úderu na určitý buben), které při recitaci i bez nástroje názorně představují určitý rytmus. Australští Aboriginové používají princip slabik, které modelují konkrétní doprovod na flétnu didgeridoo. Dále jsou zvukové záznamy hudby přírodních národů zkrácené a nahrávky byly pořízené jako vzorek vytržený z kontextu. Nahrávky jsou pouze výsekem ucelených skladeb či písní: na konci slyšíme stahování zvuku do ztracena, u některých také na začátku nájezd z ticha. Takový vzorek není možné chápat jako „opus perfectum“ - čili dokonalé dílo, které je nejpřesněji a jednoznačně provedené. Nahrávka může být jedna - víceméně náhodná - z mnoha možných variant. Z dokonalých a skladebně identických nahrávek jsme však zvyklí poslouchat hudbu západní kultury - z nahrávek, které jsou pořízené ve studiu a u hudby umělé podle přesné notace.

³⁵ JUSTOŇ, Zdeněk. *Hudba přírodních národů*. Příbram: Svaz hudebníků, 1981, s. 67.

2.2.3.2 Hudba improvizovaná a fixovaná

Ale i z této technické rozdílnosti - čili z neexistence autorského zápisu - vyplývá rozdíl v samotném hudebním projevu. Je to (pro nás ne příliš obvyklá) hudba improvizovaná. Další rozdíl je u hudby fixované - tedy složené a předávané orální tradicí. Interpret si musí skladbu či píseň zapamatovat a také v paměti udržet. Takto si však lze zapamatovat skladbu jen do určité míry komplikovanosti a rozsáhlosti (i přes pomůcky k lepšímu zapamatování). Delšího rozsahu skladeb se pak dociluje opakováním, postupným variováním, spojováním a vrstvením více hudebních pásem. To, co se nám tedy zdá být jednoduchostí, je pouze technické omezení. U hudby západní kultury se samozřejmě s těmito prvky můžeme setkat také, ale ne v takovém rozsahu.

2.2.3.3 Rytmus

Nejnápadnější odlišností, charakteristickou pro hudbu přírodních národů, je mnohem důležitější role rytmu - rytmus je zde prvkem, který určuje formu skladby, použití hudebních nástrojů a také účinek na člověka. Nejstaršími hudebními projevy lidí byl zpěv a jeho doprovod pomocí úderů na části těla či bušením do nalezených předmětů. Tleskání je dodnes v hudbě přírodních národů nejčastěji využívaným prostředkem rytmizace. Význam rytmu dokládá také velké množství rytmických hudebních nástrojů.

To, co máme společné jako lidský druh je však smysl pro vytváření rytmických struktur, které mají určitý řád. Aby byl rytmus dobře reprodukovatelný, musí se rytmické hodnoty seskupovat po dvou nebo po třech. Seskupování po pěti nebo po sedmi je teoreticky možné, ale pro člověka je obtížné je vnímat i vytvářet.

Další shodou je periodické (pravidelně se opakující) uspořádání rytmické struktury, které vzniká z potřeby řídit se podle pulsu dob. To usnadňuje souhru hudebníků, ale vyplývá to i z lidské přirozenosti: každý má v sobě pravidelnost v podobě tlukotu srdce, pravidelná je lidská chůze atd. Dále je shoda v potřebě těžké doby³⁶. V evropské hudbě je to zpravidla první doba v taktu, u přírodních národů je těžkou dobou nějaká výrazná doba hudebního vzoru - tj. kratšího výrazného modelu, který se opakuje. Těžká doba ale nemusí být vyjádřena znějícím tónem, může to být jen cítěný imaginativní impuls - s tímto jevem se můžeme setkat jak v Beethovenově Osudové symfonii, tak v hudbě národů subsaharské Afriky. Samozřejmě se

³⁶ Těžká doba - tj. přízvuková, je na ní hlavní přízvuk v taktu (tj. hraje se silněji, než doba bez přízvuku - lehká).

vyskytuje i členění neperiodické, ale velice zřídka. (Často jsou za skladby s neperiodickou hudební strukturou považovány folklorní písně, jde však jen o periodickou strukturu s výrazným agogickým přednesem³⁷ - např. píseň Když jsem šel z Hradišť'a).

2.2.3.4 Čas v hudbě přírodních národů

S mimoestetickou funkcí hudby (o které jsem již psala dříve) souvisí i pojetí času v hudbě. Přírodní národy se vyjadřují mnohem delšími hudebními pásmy bez výraznějších kontrastů, které se nám mohou jevit jako monotónní. U přírodních národů je ale účelem i zcela opačný účinek, než který od hudby očekáváme my - např. záměrná deprivace „nekonečnou“ hudbou při několikadenních iniciačních rituálech, navození změněných stavů vědomí monotónním rytmem bubnu při šamanských obřadech, dosažení extatických stavů pomocí ostinátního³⁸ opakování rytmů a vysilujícím tancem atd. U nás by se mnohem dříve projevila únava, ztráta pozornosti z nedostatku nových podnětů, možná bychom se po určité době začali při takové hudbě nudit. V hudbě západní kultury se však tyto jevy také (i když v menší míře) objevují - a to na diskotékách, tanečních party, techno party atd.

2.2.3.5 Hudební forma a stavebné principy

Hudební projevy přírodních národů mají jednodušší uspořádání a méně komplikovaný systém vazeb a souvislostí. Komplikovanější stavba, která by se blížila složitějším formám artificiální hudby západní kultury, je zcela výjimečná a nikdy není tak složitá a vnitřně členitá jako např. sonáta³⁹ či fuga⁴⁰. Příčinou složitější stavby v artificiální hudbě západní kultury je směřování k uzavřeným formám fixovaným zápisem, který se stal nezbytnou podmínkou rozvoje na počátku 13. století. A to v souvislosti se směřováním k vícehlasu a snaze rozvíjet souzvučnou složku. Současně s větší složitostí však došlo k tomu, že se zjednodušila melodika, nahodilostní prvky v hudbě (princip volného opakování, improvizací postupy atd.) a především rytmus. Skladatelé se odkláněli od výraznější rytmičtější, využívalo se stále méně rytmických nástrojů. To se pak změnilo až v 19. století.

³⁷ Agogika - odchylka od tempa skladby (dle citění interpreta).

³⁸ Ostináto - stálé opakování hudebního motivu v některém hlase skladby.

³⁹ Sonáta - několikavětá (zpravidla třívětá či čtyřvětá) cyklická skladba, v níž má jedna z vět - zpravidla první - sonátovou formu.

⁴⁰ Fuga - kontrapunktická skladba pro tři až pět hlasů, ve kterých se objevuje jedno téma - různě zpracované.

Základní stavebné principy jsou však stejné. Základem jsou fráze⁴¹, často vázané na dech, které se dají podobně jako v hudbě evropské dělit na články a dílce, ze kterých se skládají drobné věty (cca 8 taktů), malé formy (píseň, drobná skladba), které jsou nejčastější. Naprosto univerzální je princip gradace, zejména ve formě, který se v evropské hudbě označuje obloukem - tj. narůstající vzrušení - vyvrcholení - odeznění. Obecně rozšířený je princip návratu - reprízy, tj. potřeba znovuzaznění určité části skladby. V naší hudbě by to byla forma A B A, a b a, či vícedílné formy a b a c a atd. Pro přírodní národy je velmi charakteristický princip opakování, kterým se z jednoho drobného vzorce vytváří dlouhé hudební útvary. Dalším univerzálním principem je variace - obměna. Poměrně málo se však u přírodních národů setkáme s principem kontrastu - řazením odlišných struktur.

Hudba přírodních národů je světem jiného vnímání, prožívání a myšlení, která nemá plnit jen estetickou funkci. Přesto však všechny lidské projevy - a tedy i hudba - pocházejí ze stejného kořene. A jestliže člověk na chvíli dokáže pozapomenout na svou kulturu a nehodnotí projevy druhých podle svého měřítko, dokáže tyto kořeny najít. V současné době se jak v pedagogice, tak v poslouchání a provozování hudby objevují jevy, které (aniž by to bylo vždy přímo na základě studia hudby přírodních národů) se vracejí k původnímu prožívání bez společenských a kulturních omezení. Stoupá obliba improvizčních představení, představení a koncertů se zapojením publika, tancovat a pohybovat se už není zakázané, nevhodné a primitivní.

⁴¹ Fráze - menší části melodie, která tvoří logický celek.

3. Hledisko psychologické - co je vrozené a co naučené

Ve stručném rozebrání některých rozdílů a shod v hudbě přírodních národů a hudbě západní kultury jsem již naznačila otázku, které se v souvislosti s kulturologickými úvahami o hudbě nabízí. Je možné některé hudební projevy nebo jejich vnímání označit za shodné a univerzální pro všechny lidi všech kultur a které? A je naopak možné některé hudební jevy označit za čistě kulturní fenomén?

Tímto se mimo jiné ve svých úvahách a výzkumech zabývá hudební psychologie. Je to široký obor, který se zabývá tématy jako je např. problematika hudební apercepce⁴², psychologie hudebních schopností, psychologie hudebního vědomí, psychologická problematika hudebního díla atd.

Pro tuto práci je zajímavé vybrat z těchto témat ta, která se zabývají rozdílem mezi tím, co je pro nás jako posluchače v oblasti hudby vrozené a tím, co jsme získali v procesu enkulturace a socializace.

Při úvahách o tom, co je možné považovat za vrozené a získané můžeme uvažovat ve dvou rovinách. V obecně psychologické rovině, kam bychom zahrnuli jevy jako např. pozornost, paměť a emoce v hudbě, které se u vnímání hudby bezesporu uplatňují a v rovině hudebně psychologické, kam bychom zahrnuli např. vnímání konsonance a disonance, tonality, melodie, či vnímání času v hudbě. Chci nastínit pouze některé vybrané aspekty, které se uplatňují při poslechu hudby. Samozřejmě lze popsat velké množství dalších, kompletní výčet by však přesáhl rámec této práce.

3.1 Pozornost

Pozornost je aktivní zaměření poznávacího systému člověka na vnímané podněty. Obecně se dá rozlišit na pozornost zaměřenou, která vyžaduje vědomou koncentraci člověka na vnímání určitých podnětů a bezděčnou, kterou vyvolávají některé podněty bez našeho vědomého úsilí. Zajímavé jsou výzkumy o tom, které prvky v hudbě upoutávají naši pozornost. Obecně upoutávají naši pozornost spíše tóny hlasité než slabé, vysoké než nízké.

⁴² Hudební apercepce - subjektivní zpracování hudebního podnětu jedincem na základě jeho předchozích hudebních zkušeností.

Dále je to kontrastní tón, který vystupuje z homogenní skupiny nebo neočekávaný hudební prvek.

Zajímavé jsou dále poznatky o fungování naší pozornosti při poslechu souborové hry. Jako posluchači vnímáme jen celkový zvukový obraz. Pakliže je skladba napsána pro sólový nástroj s doprovodem, věnujeme pozornost spíše sólovému nástroji. Ve vícehlasé hudbě se pokoušíme sledovat různá pásma, ale vzhledem k omezené kapacitě kognitivního (poznávacího) systému může být zaměřená pozornost věnována sledování pouze jednoho partu.

Každého asi napadne při spojení témat hudby a pozornosti otázka, jak dlouho je možné při poslechu hudby pozornost udržet. To podle výzkumů závisí na mnoha faktorech. Např. na okamžitém duševním a fyzickém stavu, na zkušenosti posluchače s tím, co vnímá, na zajímavosti podnětu atd. Musíme si také uvědomit, že pozornost má tendenci k výkyvům. S tím počítají skladatelé a využívají např. střídání napětí s uvolněním, řadí za sebou kontrastní témata, používají změny tempa a dynamiky atd.

3.2 Paměť

Z pohledu posluchače hudby jsou zajímavé tyto základní vlastnosti paměti: paměť upadá během času, množství informací, které je možné v paměti uchovávat najednou je omezené a paměť funguje jako systém, jehož prvky jsou ve vzájemné interakci.

To, abychom po sobě jdoucí tóny vnímali jako jeden celek - tj. melodii - nám umožňuje krátkodobá paměť, která zpracovává okamžité akustické informace. Akustické informace totiž musí být po určitou dobu podrženy v krátkodobé paměti, aby poté mohly být porovnány s dalšími informacemi. Stejně tak to funguje např. při vnímání řeči. Abychom mohli pochopit větu jako celek, musíme v paměti uchovat počátek věty.

Při poslechu hudby také dochází k porovnávání na základě hudebních znalostí, které jsou uloženy v dlouhodobé paměti. V té se ukládá hudební systém, stupnice, barvy hudebních nástrojů, konkrétní hudební díla atd.

Pokud hovoříme o uchovávání hudebních informací, pak jsou to informace akustické (výšky tónů) a časové (délka tónů, rytmické útvary, tempo atd.).

Pomocí hudební paměti si posluchač osvojuje systém hudby - podobu tónin, základní melodie, hudební formy, možné harmonické⁴³ vztahy a při poslechu hudby pak s těmito naučenými strukturami pracuje.

Pozornost a paměť jsou psychické jevy, které jsou vrozené a uplatňují se v poslechu hudby u všech lidí. Je samozřejmé, že obojí se dá např. u profesionálních hudebníků vycvičit. U běžného posluchače však pozornost a paměť fungují na stejném vrozeném základě. O to zajímavější je, že na základě těchto stejných psychických jevů mohou vzniknout tak rozdílné hudební systémy.

3.3 Emoce v hudbě

Emoce mají při vnímání a hodnocení hudby velký význam. Obecně jsou to psychologické procesy. Většinou jsou popisovány prostřednictvím polarit - základní jsou zážitky libosti a nelibosti. Emoce jsou provázené fyziologickými změnami, motorickými projevy a změnou zaměřenosti. Důležité je myslím vyzdvihnout to, že emoce jsou evolučně starší než rozumové jednání. To je také jedním z důvodů, proč je pro lidi hudba důležitá, proč lidé navštěvují koncerty nebo si doma pouští nahrávky. Poslechem hudby se chtějí odpoutat od každodenního - v dnešní době převážně rozumového - života, podpořit emoce, které právě prožívají. Když je člověk smutný, pustí si smutnou hudbu a opačně.

Často se vedly spory o to, zda je hudba svébytnou emocionální řečí - zda dokáže vyjádřit emoce a následně vzbudit tyto emoce u posluchačů. Pakliže ale popisujeme hudbu prostřednictvím emocionálních termínů, není to jen pomoc při popisu, nebo emoce při poslechu hudby skutečně prožíváme? Když řeknu, že tato skladba je veselá, znamená to, že musím být při jejím poslechu také veselá, nebo je to jen popis? Dnes se ukazuje jako nejpravděpodobnější ta skutečnost, že hudba nevytváří ani nemění emoce, ale že spíše umožňuje přístup k prožitku emocí, které na určitém stupni již prožíváme. Jsme tedy opět u té skutečnosti, že jestliže je člověk smutný, pustí si hudbu, kterou je možné označit jako smutnou a tak prohloubí či umocní již prožívanou emoci. Dále je také možné říci, že záleží na konkrétní situaci - za určité situace můžeme emoce v hudbě pouze identifikovat, v jiné situaci můžeme emoce při poslechu hudby skutečně prožívat.

⁴³ Harmonie - je výsledkem znění dvou nebo více tónů (souzvuky v hudbě).

Skutečné prožívání emocí při poslechu hudby je možné zaznamenat pomocí fyziologických metod. Fyziologické reakce jsou projevem autonomního nervového systému a nemusíme se je proto učit. Ale to, že máme nějakou fyziologickou reakci při určité hudební struktuře (při určitém melodickém, harmonickém či rytmickém postupu), je podle výzkumů schopnost postupně naučená.

3.4 Vnímání konsonance a disonance

Konsonance je označení pro souzvuk dvou a více tónů, který lidé vnímají jako příjemný a nevyvolává pocit napětí, disonance je opakem konsonance, tedy souzvuk, který působí nepříjemně a je spojen s pocitem napětí. V hudbě západní kultury je polarita mezi konsonancí a disonancí důležitým stavebním prvkem. Vytváření napětí a uvolnění slouží k výstavbě hudebních struktur.

Proč však lidé vnímají některé souzvuky jako příjemné a jiné jako nepříjemné? V současné době je nejčastěji přijímáno vysvětlení, které vychází z toho, že k rozlišení dochází na úrovni sluchového systému a „*rozdíl mezi konsonantními a disonantními souzvuky je založen na objektivní a neměnné reakci odpovídající fyzikální vlastností tónových souzvuků*“⁴⁴. Existuje však i psychologická teorie, která pracuje s tím, že konsonantní souzvuky jsou takové, které nám lépe splývají - tj. lépe si je zaměníme s pouze jedním tónem. Současné neurofyziologické metody umožňují porovnávat působení různých souzvuků v centrální nervové soustavě. Bylo zjištěno, že u akordů⁴⁵, které obsahují - v hudební terminologii západní kultury - disonance se aktivuje jiná oblast mozkové kůry než u akordů s konsonancemi.

Rozdělení souzvuků na konsonance a disonance však není považováno za neměnné, a to ani v průběhu vývoje hudby západní kultury. Tato skutečnost bývá přijímána jako argument proti existenci objektivních základů polarity konsonance a disonance. Proto bychom tedy tuto polaritu mohli označit za naučenou, tedy získanou v určitém kulturním prostředí.

⁴⁴ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2007, s. 63. ISBN 978-246-0965-2.

⁴⁵ Akord - souzvuk nejméně tří tónů různé výšky.

3.5 Tonalita

Tento termín označuje určitý celek, který je složený z jednotlivých tónů a každý z těchto tónů má v celku jinou úlohu a funkci. Mezi jednotlivými tóny existují vztahy - některé jsou důležitější než jiné, některé jsou spojeny s napětím a jakoby vyžadují určité pokračování, jiné jsou bez napětí a může jimi být skladba ukončena.

Základní otázkou zde opět je, zda je tonalita založena na určitých objektivních, fyzikálních základech, nebo zda je pouze kulturním jevem. Tedy zda není pouze společenskou konvencí, na kterou si posluchač po dlouhé době poslouchání určitých hudebních struktur v určitém kulturním prostředí zvykl a kterou přijal za vlastní a běžnou.

Tonalita se vyskytuje u všech hudebních kultur - tedy u hudby západní kultury, u hudby arabské, čínské, indické i u hudby přírodních národů. Pakliže je tonalita chápána jako vrozená, vysvětluje se to tím, že náš sluchový systém provádí analýzu vnímaných tónů a hledá v nich určitou periodicitu. Hledá určitý základ (v terminologii hudby západní kultury toniku) a poté hierarchické vztahy mezi jednotlivými tóny. Tyto vztahy tvoří základ tonality, který je v dalším kulturním vývoji obohacován. Další teorie je založená na omezené kapacitě kognitivního systému, který má sklon podněty seskupovat a strukturovat, aby zpracování informací bylo jednodušší. Pokud bychom hudbu vnímali bez systému hierarchicky uspořádaných tónů, byl by poslech pro náš kognitivní systém těžkým úkolem.

Jako čistě kulturní jev chápali tonalitu někteří skladatelé 20. století, kteří se snažili vytvořit nové tonální systémy. Posluchači si ale na nové, uměle zkonstruované tonální systémy nezvykli. To však nemusí být důkazem, že tonalita není dána pouze kulturní zkušeností. Nově vytvořený tonální systém by totiž člověk musel poslouchat od dětství místo tonality dur - mollové⁴⁶, která je v hudbě západní kultury nejběžnější. A tento výzkum proto není v běžném životě možné provést.

Vzhledem k tomu, že každá kultura má nějaký tonální systém, ale současně také platí, že každá kultura má tento systém rozdílný je myslím možné poznatky o tonalitě shrnout tak, že potřeba tonality je vrozená. Ovšem to, jaká tonalita se považuje za základ hudebního systému nějaké kultury je záležitostí společenské konvence - tedy kulturní zvyklostí.

⁴⁶ Dur - mollová tonalita - v evropské hudbě se nejčastěji vyskytují tóniny durová (tzv. tvrdá) a mollová (tzv. měkká).

3.6 Melodie

Melodie je základní stavebnou složkou hudby. Je to řada tónů, které se postupně objevují v čase a působí jako celek. Člověk má tendenci spojovat řadu jednotlivých tónů do nějakého většího celku. Ke spojování dochází na základě tří skutečností. První je princip podobnosti - tedy přibližně stejná délka tónů nebo podobná barva tónů. Např. tehdy, jestliže je melodie hrána na jeden hudební nástroj. Druhou je princip sousedství - tedy blízkost v čase nebo v prostoru. Příkladem mohou být postupně zaznívající tóny mezi kterými je malý výškový interval. Třetí je princip pokračování, tedy situace, kdy na sebe prvky navazují.

Vnímání, rozpoznání a zapamatování melodie je možné na základě schémat a prototypů. Znalost určitých schémat umožňuje posluchači předvídat postup melodické linky. Prototyp jako nejtypičtější představitel určitého jevu pomáhá při srovnání s jiným jevem. S tím souvisí také prvek očekávání. To, co známe z minulých zkušeností (z minulých poslechů) očekáváme i v budoucnosti.

Které principy výstavby melodie však odpovídají vrozeným způsobům fungování našeho kognitivního systému a které jsou naučené na základě zkušenosti s hudbou určitého kulturního okruhu? Hudební psychologové se shodují na tom, že naučeným je očekávání, že se v melodii objeví běžné prvky tóniny. Naproti tomu považují za vrozený princip sousedství - očekávání malých melodických intervalů (vzdáleností). Toto očekávání vyplývá mimo jiné z limitů zvukových zdrojů a to hlavně z omezeného rozsahu lidského hlasu.

3.7 Vnímání času v hudbě

Předmětem zájmu hudební psychologie v oblasti vnímání času v hudbě jsou krátké časové jednotky pohybující se v sekundách a milisekundách. Vnímání krátkých časových délek můžeme označit za vrozené. Můžeme je rozdělit do tří skupin. Délky kratší než 100 ms, které jsou vnímány jako jeden nedělitelný okamžik a nemůžeme u nich tedy rozlišit začátek, průběh a konec události. Je to například velmi ostré staccato⁴⁷. Pak jsou to délky od 100 ms do 3 s, které jsou v hudbě nejběžnější a je možné u nich rozlišit začátek, konec a průběh události a je proto u nich také možné vnímat rozdílnou sílu či způsob nástupu tónu. V tomto časovém rozmezí se pohybuje okamžik psychologické přítomnosti. Délky nad 3 s překračují

⁴⁷ Staccato - hra krátce.

psychologickou přítomnost a pro vnímání souvislostí s ostatními tóny je proto již nutné zapojit paměť.

S vnímáním krátkých časových délek souvisí i subjektivní vnímání času. Myslím, že každý zažil okamžik, který trval krátce, ale subjektivně se zdál být delší a naopak. Obecně platí, že vnímání časové délky je ovlivněno množstvím zpracovávaných informací v daném časovém úseku. Dalším vlivem je intenzita podnětu. Intenzivnější zvuky jsou obvykle posuzovány jako delší v porovnání se stejně dlouhými zvuky menší intenzity. Vliv na vnímání délky času má také výška tónu. Stejně dlouhé tóny v různých výškových intervalech nebývají vnímány jako stejně dlouhé. Jedním možným vysvětlením těchto jevů je pozornostní model vnímání času - tj. střídání dvou pozornostních stavů pozornosti a nepozornosti. Dalším možným vysvětlením může být selektivnost lidského kognitivního systému. Člověk při vnímání délky provádí i zvukovou analýzu, což vyžaduje více pozornosti a může to vést k podhodnocování časové délky.

Hudební psychologie se ale také zabývá vnímáním tempa a jeho změn. Lidské vnímání tempa je přitahováno ke středním tempům a proto hudebníci při vytváření pomalých temp mají tendenci zrychlovat a naopak při vytváření rychlých temp zpomalovat. Stejně to funguje při poslechu - lépe poznáme zpomalování v pomalých tempech (protože máme tendenci toto tempo zrychlit) a zrychlení v rychlých tempech (protože máme tendenci toto tempo zpomalit).

Třetí oblastí výzkumů hudebních psychologů ve vnímání času je oblast rytmu. Rytmus je v psychologickém pojetí chápán jako organizace zvuků a představuje určitým způsobem strukturovaný čas. Výsledky výzkumů ukazují, že při výstavbě rytmických vzorců je nejběžnější dělení na dvě a tři jednotky. Ať už je to dělení dob v taktu⁴⁸ nebo dělení jednotlivých notových délek na menší jednotky. Velmi obtížně se vytváří např. členění na pět nebo sedm jednotek. (O této skutečnosti jsem ostatně psala již v kapitole o hudbě přírodních národů.) Dále je univerzálním jevem vytváření pravidelných rytmických vzorců. Čas je pro člověka zkrátka nejlépe měřitelný pomocí stejných metrických jednotek. Proto máme tendenci délkové poměry přibližovat buď poměru 1:1 nebo naopak zvětšovat směrem k poměru 1:2.

⁴⁸ Takt - krátký časový úsek skladby, ve kterém se střídají přízvukné a nepřízvukné stejně dlouhé doby.

Co je ale tedy ve vnímání času v hudbě podmíněno kulturně? Je to pojmání času. Čas může být pojímán jako stav - tedy bytí, dále jako stávání se - tedy proces, nebo jako nekonečné plynutí - tedy neustálá cykličnost. V západní kultuře je typické vnímání dynamické, kdy je hudební dílo procesem, směřováním pomocí postupné výstavby určitých celků. Toto pojetí času je podmíněné křesťanskou kulturou, ve které vše postupuje od stvoření postupným vývojem vpřed až do okamžiku zániku. A tak také hudební skladba má jasný začátek, vývoj a konec. Např. v Japonsku je ale hudba vytvářena jako statická a indická hudba vytváří dojem neustálého plynutí. Úsek skladby, kterou posluchač vnímá jako logický celek (tj. hudebnětektonické minimum) a který je v hudbě západní kultury tvořený zhruba osmi takty trvajících několik vteřin, tak může být u indické hudby o mnoho delší.

4. Hledisko sociologické

Hudební sociologie má návaznost na obecnou sociologii a snaží se o rozšíření a prohloubení poznání sociálního pozadí hudby. Zkoumá např. jevy jako je hudební publikum nebo vliv rodinného prostředí na hudební preference. Hudební kulturu chápe jako společensky determinovaný jev a zkoumá vliv společenských jevů na vytváření, šíření a přijímání hudební kultury. Věnuje se vlivu příslušnosti jedince k nějaké sociální skupině na hudební kulturu, přičemž rozlišuje skupiny podle věku, pohlaví, sociálního statutu, vzdělání, bydliště, profese (zvláště pak si všímá profesí spojených s hudbou) atd. Klade si např. otázky jako: „*Nezměnily se státy a stav společnosti s nástupem společenských vrstev odchovaných tzv. triviální hudbou a mladých generací odkojených pop music?*“⁴⁹. Předmět zájmu hudební sociologie se v současné době ustaluje na tématech hudebního vkusu a hudebních preferencí či postojů k různým typům hudby. Z toho vyplývá i zaměření výzkumů - výchozím bodem jsou spíše populární žánry, které mají podobu „*sériově vyráběných, typizovaných hudebních výrobků a jejichž estetická funkce je jen jednou z mnohých jiných funkcí*“⁵⁰.

4.1 Mcdonaldizace v hudbě

S tím souvisí i mé úvahy nad podobami hudby v dnešní společnosti. Když jsem četla knihu *Mcdonaldizace společnosti* od G. Ritzera z roku 1993, překvapilo mě, kolik z toho, co autor uvádí o změnách ve společnosti obecně, platí i pro dnešní hudbu západní společnosti. Změna souvisí hlavně s možností lepšího přístupu k hudbě prostřednictvím masových médií. Myslím, že není třeba zdůrazňovat, že s nástupem a vývojem masových médií došlo i ke změnám v oblasti hudby.

Ke změně došlo v hudbě artificiální, ale především v hudbě nonartificiální. Ta je v dnešní době poslouchána z devadesáti procent. I v tomto druhu hudby je možné se setkat s hudebníky, kteří nepodléhají hudebnímu průmyslu a masovému pojetí jeho produkce. To je ovšem pouze menšina, kterou do svých úvah prozatím nezahrnuji, protože je pouze okrajovou záležitostí. Zamýšlím se nad tou částí hudebního spektra, při jehož poslechu se dnes musíme

⁴⁹ VIČAR, Jan - DYKAST, Roman. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění, 1998, s. 67. ISBN 80-85883-30-9.

⁵⁰ Tamtéž, s. 68.

začít ptát, jak je možné, že publikum přijímá kladně to, co je vytvářeno prvotně pro komerční úspěch. Změn, které se v posledních desetiletích pod vlivem masových médií a se vznikem masové kultury udály, prostě není možné si nevšimnout.

Jedním z rozdílů, kterým je nonartificiální hudba odlišována od artificiální je její podmíněnost komerčním úspěchem. „*V napojení na komerční, ekonomické a další tlaky musí nová tvorba okamžitě zaujmout, případně přivést do extáze, manipulovat co největší skupiny populace. Zde není prostor pro pěstování složitých estetických zkušenostních struktur*“⁵¹. Tento konzumní přístup podle některých hudebních teoretiků vede k regresi slyšení. „*Hudební recepce je vystavena silnému tlaku ze strany masmédií, která produkují konglomerát různých tradic, stylů či tónových systémů, které vyžadují rozdílné typy hudebního myšlení*“⁵². To vede k tomu, že dochází k neporozumění hudbě, která vyžaduje jiný typ slyšení a tím k jejímu odmítnutí. Masová kultura „*depravuje umělecká díla prostřednictvím pěstovaného regresivního slyšení, jež je spjato s využíváním hudby pro reklamní účely*“⁵³.

Nonartificiální hudba souvisí také s technickým vývojem a to tak, že je možné fixovat hudbu jinak než notací - pomocí nahrávek. To umožnilo jiný přístup k vytváření hudby (bez nutnosti notace, nahrávka vzniká jako kolektivní dílo přímo ve studiu), ale hlavně to umožnilo opakovaný poslech jedné - stále stejné - interpretace. A také to umožnilo masový poslech hudby.

Termín mcdonaldizace znamená proces racionalizace, na jehož vrcholu stojí byrokracie. Je to proces, ve kterém se postupně racionalizují různé sektory ve společnosti. A vznikají racionální systémy, které postupně dehumanizují společnost. Je až s podivem, kolik rysů racionalizace obsahuje hudba v dnešní době. A že vůbec racionalizace zasáhla v takové míře i hudbu. Neměla by se právě tato oblast, jejíž podstatnou součástí je emocionální působení a tvorba na základě emocí racionalizaci vyhnout? Není právě ratio opakem emocí?

Nonartificiální hudba však - i když vzniká racionalizačním procesem - působí hlavně na emoce. Tím je možné si vysvětlit její velkou oblibu. Jejím podstatným rysem je identifikace posluchačů s hvězdami této sféry hudby a fascinace technikou, která umožňuje masový požitok. V současné době se v sociologii hovoří o deprivaci lidí, kterou způsobuje

⁵¹ VIČAR, Jan - DYKAST, Roman. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění, 1998, s. 129. ISBN 80-85883-30-9.

⁵² Tamtéž, s. 134.

⁵³ Tamtéž, s. 134.

ztráta intimity rodinného prostředí a chybějící reálné vztahy, které jsou pak nahrazovány vztahy imaginativními - a to např. k popovým hvězdám. Proto můžeme hovořit o tom, že se nonartificiální hudba zaměřuje na emocionalitu. Dále má velký vliv na emoce prostřednictvím racionalizačního kalkulu jejích tvůrců, kteří přicházejí stále s novými nápady tehdy, když staré přestaly působit a přestaly se tudíž prodávat. Nonartificiální hudba a její žánry také umožňují identifikaci s určitým směrem kultury či subkulturou.

Hudba je jeden z druhů umění, který je pojmán skutečně masově. Pakliže se zeptáte mladého člověka jaké má koníčky, velice často odpoví, že počítače, sport a hudbu. Ale i starší generace uvádí jako své koníčky často např. četbu a hudbu. Myslím, že jedním z důvodů je právě i mediální prostředí. Za obrazem či sochou se člověk musí vypravit do galerie, ke shlédnutí filmu je zapotřebí zajít do kina, nebo alespoň zapnout televizi, ale hudba na člověka působí a někdy mi připadá, že až skoro útočí všude. Hudbě se nevyhneme v obchodě, v restauraci, u kadeřníka, u lékaře v čekárně. Zkrátka se orientujeme v hudebních novinkách z oblasti popu ať chceme, nebo nechceme. Popové hudební novinky známe i přesto, že je nevyhledáváme a nechceme je znát. Stejně jako je to u reklamy, módy, zdravého životního stylu atd.

Mcdonaldizace je „proces, při kterém principy rychloobslužných restaurací ovládají stále více sektorů americké společnosti i celého zbytku světa“⁵⁴. Tento proces ovlivňuje nejen restaurační byznys, ale také vzdělávání, zaměstnání, cestování, volný čas, politiku, rodinu a další součásti života v západní společnosti. V procesu mcdonaldizace jsou základem čtyři dimenze: efektivita, vypočitatelnost, předpověditelnost a kontrola.

4.1.1 Efektivita

„Efektivita znamená výběr optimálních prostředků k dosažení daného cíle“⁵⁵. Nebo možná přesněji nejlepších možných prostředků k dosažení daného cíle. Myslím, že cílem, který si stanovili distributoři hudby, je jednoznačně množství vydělaných peněz z vyprodukované hudební činnosti. Touha po zefektivnění hudby vede např. k tomu, že v dnešní době slyšíme velmi málo živou hudbu. Dříve byla možnost většího poslechu živé hudby - ať už to byla vlastní produkce nebo hudba, která byla provozována při nedělní bohoslužbě v kostele a byla poloprofesionálním živým vystoupením. Přítomnost kapely byla

⁵⁴ RITZER, George. *Mcdonaldizace společnosti*. Praha: Academia, 1996, s. 18. ISBN 80-200-1075-0.

⁵⁵ Tamtéž, s. 49.

samozřejmostí na vesnických zábavách a ve městech v kavárnách. Dnes toto pod vlivem technologií, médií a samozřejmě také v důsledku společenských změn vymizelo. Je přeci efektivnější a tedy levnější pořídit nahrávku, která se dá neustále přehrávat, než platit hudebníky za každý jednotlivý výkon.

Typickým příkladem počátku efektivity v moderní hudbě je vznik hudebního žánru country. Ještě ve 30. letech se v USA v rozhlasě vysílalo živě - tj. přenosy z kaváren a přenosy orchestrů ze studia. Až na třetím místě ve vysílání byly programy z gramofonových desek. Postupně se zvyšoval podíl hudby ze záznamu, autorská společnost ASCAP proto zvyšovala své požadavky za rozhlasové vysílání skladeb. Rozhlasové společnosti odmítly platit a vytvořily vlastní autorskou organizaci BMI. V roce 1940 soud dokonce rozhodl, že po zaplacení určité částky může rozhlas bez omezení vysílat gramofonové desky. Hudebníci proto odmítli nahrávat a protože byli současně i členy ASCAP, musela BMI najmout amatérské hudebníky a ti tak dostali příležitost k uplatnění a posléze vytvořili styl country. Takže se uskutečnil krok vpřed k efektivitě v hudbě. A podle mě také k amaterizaci v hudbě.

V dnešní době se takto začalo uvažovat i ve vážné hudbě, která se nestala masovou, ale musela se v rámci doby a nových pravidel na trhu přizpůsobit. Vznikají tak různé výběry z nejlepších děl nejlepších skladatelů. Pomíjí se fakt, že původní dílo bylo delší a mělo určitý sled hudebních vět. Aby se CD s vážnou hudbou prodávalo v co největším množství, musí efektivně obsahovat to nejlepší - tedy přesněji řečeno nejznámější nebo ještě výstižněji řečeno nejvíce mediálně známé (stačí, když se část skladby objevila v nějakém filmu nebo reklamě) a musí se současně jeho vznik pořídit za co nejnižší cenu, takže interpreti často nejsou v oboru ti z nejlepších. Každého milovníka vážné hudby v první řadě zajímá od jakého interpreta, orchestru a dirigenta daná nahrávka je. Ti, co se snaží prodat, nám ale vnucují názor, že nejdůležitějším kritériem je, jaké skladby na CD uslyšíme a jak kompletní je tato edice.

4.1.2 Vypočítatelnost

S tím souvisí i druhá dimenze - a tou je vypočítatelnost. „*Mcdonaldizace zdůrazňuje věci, které mohou být zkalkulovány, spočítány a kvantifikovány. Znamená to tendenci použít*

kvantitu jako měřítko kvality. Vede to k dojmu, že kvalita je ekvivalentem určité, obvykle (ale ne vždy) velké kvantity věcí“⁵⁶.

Vraťme se k CD s vážnou hudbou - čím více obecně známých autorů CD obsahuje, tím má být lepší. V popové hudbě je to konzumentům předkládáno takto: čím větší návštěvnost má zpěvák nebo hudební skupina na svém vystoupení a čím více prodá hudebních nosičů, tím je lepší. Svoji kvalitu demonstrují kvantitou - tedy např. různými zlatými, platinovými a diamantovými deskami. Je to tedy podobné, jako když restaurace McDonald demonstruje svůj úspěch a tedy svou „kvalitu“ kvantitou - a to počtem prodaných hamburgerů. McDonald přenáší kvantitu i do pojmenování svých jídel - např. Big Mac. Podobně v hudbě existují různé největší a nebo kompletní a nejkompletnější výběry. Dochází tak u spotřebitelů k dojmu, že dostávají hodně za málo peněz, ale když si pak z největšího výběru vyberou to, co se jim skutečně líbí, není to často mnoho.

Stejně tak se kvalita neprojevuje při výběru interpretů a v instrumentaci nahrávek. Různé filmové melodie jsou přeinstrumentovány a přezpívány - což sice samo o sobě nemusí znamenat horší kvalitu, ale většinou to tak je. Je totiž (jak už jsem psala v souvislosti s efektivitou) nejen levnější pořídit zvukový záznam, ale ještě levnější je najmout na jeho pořízení méně hudebníků, nebo dokonce pouze jednoho. Tak vznikají uniformní nahrávky jednoho hudebníka - např. hráče na klávesy, který dokáže efektivně „vyrobit“ orchestr pomocí tlačítek na svém nástroji. Ale vyrábí se to, co se prodá. A tyto nahrávky se prodávají.

4.1.3 Předpověditelnost

Další dimenzí mcdonaldizace společnosti je předpověditelnost. Tedy to, že „*lidé v racionální společnosti chtějí vědět, co mohou očekávat kdekoli a kdykoli. Nechtějí a nepředpokládají překvapení. Chtějí si být jisti, že když si dnes objednájí svůj hamburger, bude stejný jako ten, co jedli včera i ten, co budou jíst zítra. Aby byla tato předpověditelnost času a prostoru zajištěna, racionální společnost klade důraz na disciplínu, pořádek, systematizaci, formalizaci, rutinu, jednotnost a metodické postupy*“⁵⁷.

Předpověditelnost v hudbě se objevuje např. u melodií z filmů, u dechové hudby, nebo u hudby, která si z klasické hudby vypůjčila známé melodie a je nahrána pomocí kláves a za popového doprovodu, aby i masový člověk dokázal takto upravenou melodii z klasické hudby

⁵⁶ RITZER, George. *Mcdonaldizace společnosti*. Praha: Academia, 1996, s. 73. ISBN 80-200-1075-0.

⁵⁷ RITZER, George. *Mcdonaldizace společnosti*. Praha: Academia, 1996, s. 92. ISBN 80-200-1075-0.

zkonsumovat. Není těžké si vybavit určitá jména interpretů známých z teleshoppingu, u kterých je zvuk a instrumentace písně stále stejná, ať už hrají lidovou píseň, popovou nebo swingovou. Posluchač nejen že nechce být překvapován, ale bohužel už si asi nevzpomíná, jak zněla píseň v originále a že tímto přezpíváním z ní zmizelo vše, čím byla původně poutavá a zajímavá.

Hudební oblastí, kde se předpověditelnost stala výraznou, jsou muzikály. Každý dopředu ví, že uslyší dané interprety, že budou oblečení ve výpravných kostýmech, že se budou snažit tančit mezi tanečními profesionály, jejichž počet a choreografie budou přibližně stejné jako v jiném muzikálu. Dokonce často dopředu ví, jaký bude příběh, protože v rámci předpověditelnosti se nevymýšlí témata nová, ale používají se ta stará a osvědčená. Spotřebitel tak už tedy dopředu ví, na co se má připravit, na které smysly bude dílo útočit, jakými prostředky a jakým zvukem. Přiznám se, že pro mě se současné muzikály odlišují pouze kostýmy, tedy dobou, do které jsou zasazeny.

Podobnou předpověditelnost vnímám u filmové hudby. Je tu určitá podobnost s leitmotivy oper - určitá emoce se vyjadřuje určitými prostředky. Stačí se tedy zaposlouchat do hudby a je zřejmé, zda se ve filmu jedná o část napínavou, milostnou, lyrickou, atd. Určité hudební úryvky si spojujeme s kulisou moře, jiné s velkoměstem. U oper jsou však leitmotivy jednou součástí, u filmové hudby tím jediným. I když na druhou stranu se nedivím, že je filmová hudba oblíbená. Není to nový fenomén. Člověk se lépe zaposlouchá do hudby programní, tedy takové, která vyjadřuje mimohudební obsah. Posluchači je u takové hudby zřetelně naznačeno, které představy má hudba vyvolat - ať už je to naznačeno pouze hudebními prostředky nebo ještě zdůrazněno názvem. Posluchač tak má vlastně k hudbě návod a ví, co v ní má hledat. Jiné je to u hudby absolutní, která se k posluchači obrací pouze specificky hudebními prostředky (např. melodií, harmonií, formou) a je tedy obtížnější se do ní tzv. zaposlouchat. Dříve však stačily pouze hudební prostředky a název, dnes musí být vše ještě názornější. Hudba se lidem líbí mnohem více tehdy, jestliže si pod ní mohou představit určitou situaci z filmu. Jak jinak si vysvětlit, že např. hudba z filmu Titanic je tak oblíbená a prodávaná, i když je to hudba symfonická, kterou je možné přirovnat ke klasické symfonii.

Zde je možná hlavní změna, která se udála v umění v masové společnosti a tím je, že tvůrci tvoří to, co spotřebitelé chtějí a tedy koupí.

4.1.4 Kontrola

Čtvrtou dimenzí je kontrola a „nahrazování „lidské“ technologie „nelidskou“. *De facto nahrazení lidské pracovní síly nehumánní technologií je velmi často motivováno touhou po větší kontrole*“⁵⁸.

V nedávné době byl módním jevem v popové hudbě počítačově upravený zpěv. To, že se zpěv v nahrávacím studiu „intonačně dočišťuje“ a upravuje, je již dlouho běžnou praxí, ale vždy se to provádělo tak, aby posluchač nic nepoznal. V současnosti se ale pro posluchače zpěv, na kterém je jasně poznat počítačová úprava - jakýsi unisonový zpěv zpěváka a počítače - stal nejen přijatelným, ale dokonce oblíbeným. Stejně tak, jako (opět ve filmové hudbě) křišťálově čistý zpěv dětského sboru, který je ale vyprodukován počítači. Stejně jako počítačové, dokonale čisté, tóny smyčcového souboru.

Tento fenomén podle mého nastal v hudbě společně s touhou po dokonalosti, na který si lidé zvykli z reklam a obecně z dnešního typu kulturního prostředí, a kterou pak vyhledávají ve všem. Nebo je to jen módním výstřelkem, který má jako mnoho prvků předtím upoutat pozornost a po nějakém čase opět zanikne.

Ve vážné hudbě je dnešní posluchač ale již také ovlivněn masovou kulturou. Pomalu se např. do klavírní hry vkrádá přesvědčení, že kdo dokáže zahrát nejrychleji, nejsilněji a s nejmenším množstvím chyb, je nejlepším klavíristou. To, jaké emoce hudební výkon vyvolal, se hodnotí až na dalším místě, pakliže se vůbec hodnotí.

K živému vystoupení umělce patří i chyby a někteří dokonce říkají, že dělají výkon hezcím. Ale masovému posluchači se nelíbí. Často jsou návštěvníci koncertu popové hudby zklamáni, pakliže neslyší svou oblíbenou píseň přesně v tom znění, jaké znají z nahrávky. Nejde jen o chyby, které k živému vystoupení patří, ale i o odlišnou interpretaci.

Masová kultura a masová hudba tedy vznikají racionalizačním procesem. Umělec už nevyjadřuje své emoce podle toho, jak chce sám, ale podle toho, co se žádá a co se prodá.

Masový posluchač se pak nemusí namáhat vlastní tvořivostí, ale pouze konzumuje to, co si sám svým konzumentským chováním, které se následně projeví v grafech sledovanosti a

⁵⁸ RITZER, George. *Mcdonaldizace společnosti*. Praha: Academia, 1996, s. 104. ISBN 80-200-1075-0.

nákupními zvyklostmi, „objedná“. I když ne tak úplně, protože je mu nikoliv umělci, ale producenty a manažery šikovně nabídnuto, co by mohl a i měl zkonzumovat.

Samozřejmě dále existuje kvalitní hudba, ale lidé už ztrácejí schopnost ji rozeznat. Nejsou k tomu vychovávaní a vzděláváni. Skutečné umění totiž nepřináší ty hodnoty, které dnešní společnost uznává a pěstuje. Dnes se raději vychovává k získávání peněz, bodů, diplomů a medailí - tedy k něčemu, co se dá změřit, zvážit a spočítat. U skutečného umění je třeba si vybudovat schopnost vlastního názoru, přemýšlet o něm a smířit se s tím, že někdy člověk nenalezne jednoznačnou odpověď.

Nebezpečí v masovém umění a hudbě vidím v tom, že se k člověku jeho uniformita a standardizace vkrádá oklikou a podvědomě. U reklamy je člověk už dopředu srozuměn s tím, že se snaží prodat určité výrobky a přesto jí člověk často podlehně. Masová kultura ale formuje vkus a člověk se identifikuje s obecným vzorem. Zasahuje tedy i do naší duševní a emocionální složky.

4.2 Hudební preference v České republice

Toto však byla pouze úvaha. V úvahách si člověk může dovolit jakési zevšeobecnování, které může platit pro celý okruh západní hudby a kultury. Sociologie obecná i hudební však nejvíce pracuje s empirickými výzkumy. U konkrétních empirických výzkumů, které si kladou konkrétní otázky a tvoří konkrétní hypotézy, je však nutné vymezit okruh zkoumání. Pro zhodnocení hudebního vkusu a hudebních preferencí jsem vybrala okruh posluchačů z České republiky. A to nejen vzhledem k tomu, že tento okruh posluchačů je mi pochopitelně nejbližší, ale i vzhledem k tomu, že se jím zabývá Mikuláš Bek ve svém výzkumu, jehož výsledky shrnul v knize *Konzervatoř Evropy? - K sociologii české hudebnosti* a jehož odbornost a tím také platnost je podle mého na velmi vysoké úrovni. Tento výzkum je proveden s maximální pečlivostí a zřetelem k validitě a reliabilitě výsledků výzkumu. Výzkum byl proveden v roce 2001 na výběrovém souboru 1067 respondentů a jeho výsledky můžeme považovat za platné i v současnosti. Zajímavé by pochopitelně bylo provést vlastní šetření. Jeho výsledky by ale (vzhledem k tomu, že bych mohla oslovit pouze malý počet respondentů) nebylo možné zevšeobecnit.

Cílem výzkumu M. Beka bylo „*analyzovat hudební aktivity a preference či postoje k hudebním žánrům české populace ve věkovém rozmezí 18 - 75 let. Tyto proměnné jsou v analýze vztaženy k relevantním sociodemografickým údajům*“⁵⁹. Další proměnnou, kterou autor zařadil do výzkumu, je vztah české veřejnosti k různým sociálním kategoriím, protože z dřívějších výzkumů plyne, že tyto postoje silně korelují s hudebními preferencemi. „*Slouží tak jako indikátory, jež umožňují přesněji analyzovat sociální funkce a valence jednotlivých hudebních žánrů v širších hodnotových syndromech či orientacích*“⁶⁰.

Výzkum sledoval jak sociální statiku hudebnosti - tedy současný stav, tak sociální dynamiku hudebnosti - M. Bek porovnává výsledky výzkumu s dřívějšími výzkumy. Na základě výsledků se autor pokusil vymezit typologii posluchačů a rozdělení hudebního publika podle toho, který žánr či žánry poslouchají.

Nejprve je podstatné se seznámit s tím, jaké otázky respondenti dostávali. Byly to otázky typu: Jaký druh hudby máte nejraději? Hrajete na nějaký hudební nástroj? Jste členem nějakého hudebního souboru? Máte nějaké hudební vzdělání? Zakoupil/a jste za posledních dvanáct měsíců nějaké hudební nosiče? Pořizujete si kopie zapůjčených hudebních nahrávek? Dále měli respondenti vyjádřit svůj postoj k druhům a žánrům hudby (na základě škály od jedné do šesti: 1. poslouchám velmi nerad/a - 5. poslouchám velmi rád/a, 6. neznám, nemohu zaujmout stanovisko). Dále dotazník obsahoval otázky na charakteristiky respondentů - např. na pohlaví, věk, vzdělání, příjem, zaměstnání a velikost obce, ve které respondent žije.

Výzkum obsahuje mnoho výsledků a vyberu proto jen některé z nich. Jsou oblasti hudebních preferencí, které se dají odhadnout i bez rozsáhlého výzkumu. Např. fakt, že vážnou hudbu poslouchá méně lidí než pop či rock a že rock upřednostňují spíše muži. Pakliže se zamyslíme nad věkem posluchačů, nikoho asi nepřekvapí, že pop a rock upřednostňují mladší posluchači a vážnou hudbu starší.

Některé výsledky jsou však zajímavé. Např. pakliže se podíváme na to, jaké je seřazení hudebních žánrů v ČR podle oblíbenosti. Na prvním místě je country & western, dále pop, muzikál, rock 60. let, folk, disco 80. let, rock'n'roll, lidová hudba, rock, dechovka, opereta, klasická vážná hudba, nezávislý rock, současná taneční hudba, etnická hudba, opera,

⁵⁹ BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?* Praha: Koniasch Latin Press, 2003, s. 31. ISBN 80-85917-99-8.

⁶⁰ Tamtéž, s. 32.

tradiční jazz, soudobá vážná hudba, moderní jazz, hard core, a na posledním místě heavy metal.

To, že první pozice patří country & western je podle mého mínění překvapivé a podle autora výzkumu patří ke specifickým rysům české hudebnosti a řadí se touto oblibou k posluchačům v USA. V ČR jde ale o jiný typ country než v USA. Jak píše autor výzkumu: „V českém prostředí se country přetvořila v jakýsi národní hudební jazyk lidové zpěvnosti kolem táborových ohňů a restauračních stolů“⁶¹.

Dále je zajímavý fakt, že nejvyšší směrodatné odchylky - tedy nejvíce odpůrců i příznivců - mají současná taneční hudba (hip-hop, house, techno) a dechovka. Jsou to zkrátka žánry, které nenechají nikoho lhostejným a na něž jsou velmi vyhraněné názory. Nejmenší rozptyl má naopak moderní jazz, v jehož odmítání je česká populace zajedno.

Z hlediska pohlaví jsou nápadné rozdíly v oblíbenosti na prvním místě - u mužů je to country, u žen muzikál, pop je u obou pohlaví na druhém místě. Výrazný je i rozdíl na posledním místě - u mužů je to opera, u žen heavy metal.

Zajímavý je rozdíl oblíbenosti žánrů vzhledem k věku respondentů. Do 24 let je to rock, od 24 let do 29 let pop, od 30 let do 39 let muzikál, od 40 let do 59 let country & western a nad 60 let dechovka. To ostatně potvrzuje domněnku, že hudební vkus se v průběhu života částečně proměňuje.

Na základě těchto výsledků by mohl vzniknout dojem, že každý má rád některý žánr a jiný příliš neposlouchá. Většinou ale lidé poslouchají více než jeden žánr. Na základě tohoto faktu a klastrové analýzy dat z tohoto výzkumu rozdělil M. Bek posluchače podle struktury hudebních preferencí do sedmi skupin.

Skupina Brass & country (9,1 % české populace) poslouchá jen dechovku, lidovou hudbu a country a k ostatním žánrům má negativní postoje. Skupina Love All (19,1 %) má v oblibě široké spektrum hudby a negativní postoje zaujímá pouze k dechovce a lidové hudbě. U této skupiny posluchačů nestojí hudba umělecká a moderní populární hudba proti sobě. Tak tomu je také u skupiny Classical Tradition (13,7 %), ve které jsou výrazné preference umělecké hudby, dechovky a hudby lidové a žánry moderní populární hudby jsou odmítány. Skupina Sweet Melodies (18,9 %) se vyznačuje kladným vztahem ke všem melodickým

⁶¹ BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?* Praha: Koniasch Latin Press, 2003, s. 89. ISBN 80-85917-99-8.

typům hudby a nedochází u ní k polarizaci artificiální a nonartificiální hudby. Nejužším spektrem oblíbených žánrů a nejširším odmítaných se vyznačuje skupina Pop Only (8,4 %), která poslouchá pouze pop. Melodičtější odrůdy rocku, folk a country má ráda skupina Soft Rock (18,7 %), naopak výrazně negativní postoj má k heavy metalu, hard coru, ale i k artificiální hudbě. Poslední skupinou je skupina Hard Core (12,2 %), tedy vyznavači agresivnější rockové hudby, heavy metalu a hard coru. Tato skupina je ale překvapivě tolerantnější k ostatním hudebním žánrům než skupina Pop Only.

II. Pohled na hudbu prostřednictvím kategorií kultury

5. Akulturace - vznik jazzu

Akulturace je „*proces sociálních a kulturních změn, které vznikají v důsledku kontaktu různých kultur*“⁶². Tyto kontakty přitom musí být bezprostřední a stálé a vedou ke změnám v původních kulturních vzorech jedné nebo obou skupin.

Prvním příkladem, jaký se vybaví člověku, který se hudbě věnuje blíže (ale možná i laikovi), je jazz. Na tomto v mnohém specifickém hudebním projevu je pro kulturologa zajímavý ten fakt, že minoritní kultura velmi ovlivnila kulturu majoritní. Dřívější výzkumy byly charakteristické spíše soustředěním se na ty akulturační procesy, při kterých se změnily původní domorodé kultury pod vlivem silnější a dominantnější kultury (euroamerické civilizace). Ke vzniku jazzu došlo na základě dlouhodobé a intenzivní akulturace, při které splynuly dříve autonomní kulturní prvky a vznikl prvek zcela nový. Nedošlo k vytlačení jednoho nebo druhého prvku. Vznik jazzu je tedy příkladem akulturačního procesu, kterému se věnují současné výzkumy - ty, které se snaží studovat akulturaci jako oboustranný proces, při kterém dochází ke změně obou kultur.

I samotní muzikologové a autoři, kteří se zabývají jazzem a jeho vznikem, si všímají toho, že jazz není pouze určitý typ hudby, ale kulturní jev a rys společnosti, ve které žijeme. Chápou jazz jako součást moderního života.

Také si všímají toho, že vítězství jazzu je větší a obecnější než postup všech předchozích hudebních směrů. A to proto, že jazz se stal nejdříve základním projevem moderního tance a posléze základem moderní populární hudby. Na jazzu je proto možné si ukázat, jak se kulturní prvky ovlivňují a spojují, ale také to, že mohou putovat zpět tam, kde byl jejich původní zdroj a vytvořit něco zcela nového. Tedy konkrétně. Velmi zjednodušeně řečeno vznikl jazz smíšením evropské a africké hudby na americkém kontinentě. A dalším vývojem jazzové hudby posléze v Anglii došlo ke vzniku moderní populární hudby.

⁶² HRDÝ, Ladislav - SOUKUP, Václav - VODÁKOVÁ, Alena. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1993, s. 95. ISBN 80-901424-1-9.

Zajímavý je jazz i v sociologickém smyslu. Jazz je lidovou hudbou, která se udržela i v prostředí moderní městské civilizace. Některé charakteristické znaky lidové hudby si jazz udržel i dnes - například ústní tradici šíření a důležitost improvizace.

5.1 Pět znaků jazzu

Jazz je velmi těžké jednoduše definovat, protože zahrnuje rozsáhlou oblast hudby. Je součástí hudby západní a prolíná se v některých aspektech jak s hudbou vážnou, tak s moderní populární hudbou. Ale lze ho vymezit znaky, které se vyskytují ve všech druzích a odnožích jazzu.

Prvním znakem je kombinace tzv. blue tóniny, která je východiskem melodie a durové tóniny, ve které se hraje doprovod. Blue tónina je durová tónina, ve které je třetí a sedmý stupeň o něco snížen a vznikla smíšením tónin afrických a evropských.

Ve druhém znaku je také patrný vliv hudby africké - a tím je důležitost rytmu a jeho rytmických variací. Rytmicky stojí jazz na dvou prvcích a tím je neměnná přízvukná doba (obvykle dvakrát až čtyřikrát v taktu) a nad ní rytmické variace. Např. různé formy synkop⁶³ nebo posunutí přízvuku dopředu nebo dozadu.

Za třetí znak je považována zvláštní barva nástrojů i hlasu. Je to způsobeno tím, že jazzoví hudebníci využívají nástroje, které ve vážné hudbě nejsou běžné a dále tím, že používají jinou techniku hry na jinak běžně používané nástroje. Mnozí hudebníci se totiž naučili hrát sami a odklonili se tak od zakořeněné konvence evropské interpretace, která podává přesný návod, jak „správně“ ovládat hudební nástroj nebo jak zacházet s hlasem. Evropský způsob hry se zaměřuje na čistý, jasný a přesný tón, jazzový tón je v tomto smyslu necvičený, „špinavý“. Ale v jazzu tak dochází k rozšíření technických možností nástrojové hry - např. rozsahu, barvy tónu atd. Samozřejmě se využívá i klasického tvoření tónu - např. v cool jazzu. Podstatné je však to, že v jazzu není žádný tón nelegitimní.

Čtvrtým znakem je vytvoření specifických hudebních forem a repertoáru. Dvě hlavní formy, které se v jazzu používají, jsou blues⁶⁴ a balada. Oba tyto typy slouží jako východisko pro další hudební variace.

⁶³ Synkopa - přesunutí přízvuku z těžké doby na lehkou.

⁶⁴ Blues - hudební forma, ve které je hlavní sólový zpěv a užívá se v ní model zvolání - odpověď.

Posledním rysem je skutečnost, že jazz je hudbou jednotlivých hráčů - vše je podřízeno jejich individualitě. Skladatel, který je v klasické hudbě klíčovou postavou, je v jazzu druhořadý, stejně jako dirigent. Jazzová skladba se totiž neinterpretuje, ale tvoří. Skladba tradičního jazzu je pouze jednoduché téma určené k instrumentaci a variacím. Každý jazzový hráč je sólista a individuální a kolektivní improvizace je v jazzu velmi podstatná.

Předchozí čtyři znaky se dají najít i v moderní populární hudbě, ale poslední rys patří dodnes pouze jazzu.

5.2 Africké prvky v jazzu

Vznik jazzu jako samostatného žánru se datuje přibližně do doby kolem roku 1900. Ale formovat se začal již dříve. Poprvé se objevil v Louisianě, tedy na francouzském území USA, kam byli přiváženi otroci ze západní Afriky. Africké prvky se v čistší formě uchovaly ve francouzské části USA proto, že katolíci na rozdíl od protestantů více tolerovali pohanství svých otroků. Mezi hudební afrikanismy patří složité rytmy, neklasické hudební tóniny a určitá hudební schémata jako zvolání a odpověď. Blue tónina však není běžná v původní hudbě západní Afriky. Vznikla až poafričtění tónin evropských. Dalšími původně čistě africkými prvky jsou vokální a rytmická polyfonie⁶⁵ a improvizace. Z nástrojů s sebou otroci přivezli jen nástroje rytmické a svůj hlas. Ale právě charakteristická barva afrického hlasu byla později východiskem pro hru na hudební nástroj a byly tak rozšířeny zvukové možnosti instrumentální hry. Důležité je si uvědomit, že smysl pro rytmus je naučený a přetrval díky sociálnímu vyčlenění otroků na území USA a jejich soudržnosti. Tyto prvky jsou však jen součástí jazzu a na první poslech je patrné, že se jazz liší od původní západoafrické hudby.

Černošská hudba však do sebe začala brzy vstřebávat bělošské prvky. Jazz vznikl v místě, kde se prolínají tři různé evropské tradice: španělská, francouzská a anglosaská. Z každé vznikl hudebním spojením s africkými prvky charakteristický druh hudby, z nichž nejdůležitější pro vznik jazzu je spojení anglosaské a africké hudby, a zvláště vznik spirituálu⁶⁶, gospel songů⁶⁷ a blues. Anglosaskými prvky v jazzu jsou anglický jazyk, duchovní hudba kolonistů a v menší míře jejich světské lidové písně. V angličtině vytvořili

⁶⁵ Polyfonie - vícehlas.

⁶⁶ Spirituál - černošská duchovní píseň vztahující se ke Starému zákonu nebo k Bibli obecně.

⁶⁷ Gospel song - píseň, ve které jsou dominantní vokály a jejíž text je náboženské povahy.

černošští Američané svým jazzovým výrazem pracovní písně, náboženské písně a světské blues.

5.3 Sociální pozadí vzniku jazzu

Po osvobození otroků se vývoj blues značně uspíšil, protože mohlo docházet k jejich migraci. Sociálním aspektem blues je skutečnost, že je zvláštní formou individuální písně, která popisuje každodenní život.

Dalším aspektem je snaha černošského obyvatelstva zbavit se těžké práce profesionálním bavením většinové společnosti - tj. produkcí komerční populární zábavy. Mnoho černochoů se učilo hudbě bílých a zabarvovalo ji vlastními prvky. Tak se počátkem 90. let 19. století zrodil ragtime⁶⁸ - první rozpoznatelný styl jazzu a o něco později klasické blues.

K prolínání afrických a evropských prvků docházelo v mnoha částech USA, ale poprvé se kapely jako hromadný jev začaly objevovat v New Orleans. A to pro zábavu pracujících z nižší třídy ve městě. Do pozadí vzniku jazzu je tedy možné zařadit urbanizaci a její důsledky - tedy potřebu zvláštního druhu zábavy pro městskou chudinu.

Jazz je zatím jedinou původní americkou hudbou. Díky americkému multikulturalismu vzniklo v USA něco zcela nového. A odráží se to i v americkém hudebním školství. Na konzervatoři v Bostonu je dnes třetina studijních programů věnována jazzu. Obliba jazzu a jeho výuka ale proniká i do ostatních zemí západního světa. V České republice tak vznikla konzervatoř, která se zabývá tímto žánrem - a to Konzervatoř Jaroslava Ježka v Praze.

⁶⁸ Ragtime - specifický způsob klavírní hry s pravidelným rytmem v levé ruce hraným v oktávách a synkopovanou melodií v ruce pravé.

6. Kulturní difuze - rozšíření evropské klasické hudby

Kulturní difuze je „*mechanismus exogenní změny spočívající v šíření kulturních prvků a komplexů z různých kulturních systémů*“⁶⁹.

Evropská klasická hudba je součástí hudby západní a je to hudba (v dnešní terminologii) umělejší, jejíž vznik je možné vymezit cca lety 1600 až 1900. V této době se střídaly historické hudební slohy. Tuto hudbu lze tedy označit podle historických slohů za barokní, klasicistní, romantickou a impresionistickou. Evropská klasická hudba je prvním typem hudební kultury, která pronikla do celého světa. Toto rozšíření souviselo s misijní činností a kolonialismem. V některých oblastech byla evropská klasická hudba všeobecně přijata, jinde existovala společně s domácí hudební kulturou, někde došlo dokonce k průniku evropské klasické hudby a hudby domácí v rovině interpretační i skladatelské. Z tří fází procesu: tvorby, interpretace a recepce⁷⁰ je však často právě skladatelská tvorba omezena a přejímá se z evropské hudební tvorby.

Nejdelší tradici má evropská klasická hudba samozřejmě v Evropě, kde se rozšířila od britských ostrovů a Skandinávie až po Ural. Dnes se provozuje jako hudba, která je stále nově interpretována na koncertech nebo pomocí nahrávek. V téměř každém větším městě v Evropě dnes působí symfonický orchestr nebo operní soubor. Provozování evropské klasické hudby je umožněno také díky institucionalizované výchově.

Do Spojených států amerických se evropská klasická hudba dostávala prostřednictvím emigrantů již od 18. století. Popularitu zde získávali hlavně dirigenti, kteří hráli evropské klasiky. Vlastní tvorba vznikala na území Spojených států až v období druhé světové války, kdy docházelo k emigraci předních skladatelů a interpretů z Evropy do USA. Dnes je tento akulturační proces obrácen a novým jevem je příliv amerických hudebníků do Evropy.

Za unikátní se považuje obliba evropské klasické hudby v Japonsku, kde ovšem existuje na druhém místě vedle tradiční domácí hudební kultury. Japonsko převzalo evropskou klasickou hudbu nejvíce ze všech zemí mimo okruh západní kultury. Došlo k tomu v druhé polovině 19. století, kdy se Japonsko otevřelo západní kultuře. Dokonce dnes zajišťuje velkou část výroby hudebních nástrojů. Preferovaným nástrojem je klavír a klavíry

⁶⁹ SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004, s. 637. ISBN 80-246-0337-3.

⁷⁰ Recepce - poslech hudby.

firmy Yamaha jsou dnes rozšířeny téměř po celém světě. Celosvětově známá je i vyučovací metoda hry na hudební nástroj Suzuki pocházející právě z Japonska.

Symfonické orchestry působí ve větších městech i v Číně a Koreji, i když je v těchto zemích obliba evropské klasické hudby menší než v Japonsku. Přesto v Evropě a USA studuje na vysokých hudebních školách mnoho Asiatů a získávají i mnoho cen v hudebních soutěžích. V Indii je naproti tomu zájem o evropskou klasickou hudbu velmi malý.

Stejně tak nepronikla evropská klasická hudba na africký kontinent. Výjimkou jsou jen bělošské oblasti Jihoafrické republiky.

V Jižní Americe získala oblibu evropská klasická hudba zejména v Argentině a Chile, částečně pak i v Brazílii a Uruguayi. Symfonické orchestry působí v hlavních městech těchto zemí. Zajímavá je skutečnost, že v Argentině platí výnos, že na každém symfonickém koncertě musí zaznít i jedno soudobé dílo argentinského skladatele.

Rusko v podstatě ani není možné vyčlenit jako oblast, kam se evropská klasická hudba rozšířila, protože je od 18. století její součástí. Rusko si udržuje vysokou úroveň svého hudebního školství a má velký počet výborných skladatelů i interpretů. V dobách existence Sovětského svazu se působnost evropské klasické hudby prostřednictvím Ruska rozšiřovala i do hudebně a kulturně odlišných oblastí na asijském kontinentě.

7. Enkulturační - hudební výchova

„Sběr dat je v zásadě procesem učení; jak je tento proces nepostradatelný lze prokázat na vnímání oněch složitých harmonií, která nám zpřístupňují hudební umělecká díla. Naše klasická evropská hudba je, jak známo, přizpůsobena zákonitostem dobře temperovaného klavíru, které tolerují zcela určité odchylky od přesných matematických vztahů mezi počty kmitů. Stejně jako mnohé složité tvary vyžaduje i vnímání hudebních zákonitostí učení“⁷¹.

Enkulturační je „proces včlenění jedince do kultury, který zahrnuje osvojení artefaktů, sociokulturních regulativů a idejí sdílených členy dané společnosti“⁷².

Tento proces začíná již po narození dítěte. Rodiče s dítětem nekomunikují pouze řečí, ale používají i hudební komunikaci. Nejčastější hudební formou, se kterou přijdou novorozenci do styku, je ukolébavka. Zajímavé je, že podle výzkumů je pro posluchače z různých kultur ukolébavka dobře odlišitelná od ostatních druhů hudby. Byly srovnávány ukolébavky z Afriky, Asie, Evropy a Severní Ameriky a ukázalo se, že posluchači snadno odliší ukolébavku neznámé hudební kultury od jiných forem hudby, které se v této neznámé kultuře vyskytují. Ukolébavky se totiž vyznačují velmi podobnými hudebně-strukturními rysy: hudební jednoduchostí, sestupnou melodickou linkou, pomalým tempem a častými repetitivy (opakováními).

Přesto je ale hudba výrazným kulturně-společenským fenoménem. To, co je lidem v oblasti hudby společné jsou spíše předpoklady k hudební činnosti - pozornost, paměť, potřeba nějaké tonality, vnímání tempa, symetrické dělení rytmických vzorců, vrozený je také omezený rozsah lidského hlasu a z něho vyplývající tvorba melodie. Hudba je ale - i když některé její složky jsou podmíněny antropologicky - více podmíněna kulturně. O tom svědčí např. i velká proměna evropské klasické hudby - stačí porovnat hudbu baroka a impresionismu.

Dítě se učí hudební kultuře zpočátku poslechem. Zpěv rodičů dítěti v předškolním období je jednou z hlavních forem hudby, se kterou se dítě setkává a je také důležitou formou komunikace mezi rodiči a dítětem. V dnešní době je ale s vývojem techniky častější poslech reprodukováné hudby. To sice vede také k tomu, že se dítě seznamuje s hudbou, ale otázkou

⁷¹ LORENZ, Konrad. *Odumírání lidskosti*. Praha: Mladá Fronta, 1997, s. 88-89. ISBN 80-204-0645-X.

⁷² SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004, s. 637. ISBN 80-246-0337-3.

je, zda nedochází k ochuzování dítěte. Hudební komunikace mezi rodiči a dítětem je v tomto období totiž cenná hlavně proto, že buduje v dítěti obraz hudby jako přirozeného emocionálního vyjadřování. Prohlubuje se tak i emocionální vztah rodiče a dítěte. Dítě ještě nemělo čas zapomenout na svou přirozenost a touží po společném zážitku.

Ať už dochází k seznamování s hudbou poslechem zpěvu rodičů nebo reprodukované hudby, učí se dítě např. tomu, jaké emocionální zabarvení má v hudbě západní kultury durová a mollová tonalita, učí se klasicko-romantickou harmonií⁷³, která se používá téměř ve všech žánrech hudby západní kultury atd.

Dalším stupněm osvojování hudby západní kultury je výuka ve školách. Bylo by obsáhlé popsat systémy výuky hudby všech zemí západního okruhu a budu proto popisovat situaci v České republice. I když jeden jev zůstává stejný v rámci všech zemí, a to i u těch hudebníků, kteří nepocházejí ze západní kultury, ale chtějí interpretovat umělé hudby západní kultury. Tím je nutnost hudebního vzdělání. Příprava od dětských let až do dospělosti. Ať už je to příprava na hudební škole nebo prostřednictvím soukromého učitele.

Tématu výuky hry na hudební nástroj v ČR se budu věnovat poněkud podrobněji z toho důvodu, že jsem se tohoto procesu od dětství účastnila a jako hudební pedagog se ho účastním dosud. Mohu tedy toto téma zpracovat na základě zúčastněného i nezúčastněného pozorování.

Hudební výchova ve smyslu hry na nějaký hudební nástroj spojená se základy hudební teorie začíná v západní kultuře zpravidla až ve školním věku. I když má dítě dostatečně rozvinuté percepční schopnosti pro hudbu již v předškolním věku (může zachytit rozdíly v síle tónu, může zachytit časové informace a rozlišovat tak délku tónů, tempo a rytmické útvary), pohybový aparát ještě není schopný koordinovat pohyby tak, jak je to nutné při hře na hudební nástroj.

Hra na hudební nástroj je v ČR vyučována na Základních uměleckých školách. Děti se zde učí nejen samotné hře na hudební nástroj, ale učí se poslouchat a porozumět umělé (vážené, klasické) hudbě, která je v současné době stále více vytlačována komerčně úspěšnějšími žánry. Hudební výchova by měla dětem rozšířit spektrum hudby, kterou budou

⁷³ Klasicko-romantická harmonie - je založená na pravidlech, která vznikla v období klasicismu a romantismu a používají se dodnes.

v životě poslouchat. Vážná hudba se totiž během poměrně krátké doby dostala na okraj toho, co dnes lidé poslouchají.

Dobře je tento rozdíl patrný z historky o A. Rubinsteinovi. V roce 1956 jel A. Rubinstein s A. Chasinssem v taxíku a domlouvali se, kdo zaplatí. A. Chasins vypráví: „*Náhle se řidič obrátil a řekl: ‚Ani nápad, platím já. Včera večer jsem slyšel pana Rubinsteina v televizi a pro mne je čest, že jede v mém taxíku.‘ Později odpoledne jsme jeli jiným taxíkem a A. Chasins se zeptal: ‚Arture, kde Tě mám vysadit?‘ Odpověděl ‚U Steinwayů‘. Řidič se otočil a vyhrkl: ‚Mám tu čest vézt známého pianistu?‘ Ukázalo se, že jsme narazili na dalšího fanouška A. Rubinsteina*“⁷⁴. Ačkoli se tato historka stala před pouhým půlstoletím, asi bychom dnes dlouho hledali taxikáře, kteří aktivně poslouchají vážnou hudbu.

Ale hudební pedagogika nemusí vést jen k interpretaci a poslechu vážné hudby. To, že děti, které se učí hrát na hudební nástroj poslouchají i jiné žánry je dnes téměř samozřejmé. Podstatné je ale naučit děti rozlišovat hudbu kvalitní a nekvalitní. Bylo by sice pro učitele snadné odvrhnout vše, co není vážnou hudbou, ale bylo by to současně také obrovské zjednodušení. Vždyť do jaké kategorie by se s některými svými díly ve své době zařadil W. A. Mozart? A jak z dnešního pohledu hodnotit koncertní vystoupení F. Liszta, na jehož koncertech poprvé v historii dámy omdlévaly? V dnešní terminologii byl vlastně popovou hvězdou.

Hudební pedagogika tedy přispívá k rozlišování kvality a nekvality, a to pro dítě v dnešní (jak se říká) informační době, ve které není snadné se zorientovat ani pro dospělého, není nepodstatné.

7.1 Osobnost rodiče

Úvahu o výuce hry na hudební nástroj začnu trochu neobvykle - a to úvahou o úloze rodiče ve vyučovacím procesu.

V poslední době by se mohlo zdát, že jakákoli píle, sebezapření a snaha ze strany dětí se ve výuce hudby (a vlastně obecně ve vzdělávacím procesu) vytrácí. Bylo by snadné říci, že

⁷⁴ CHASINS, Abram. *Hovory o pianistech*. Karlovy Vary: EGO - Press, 1996, s. 66-67.

děti se zkrátka nechtějí snažit, že jsou líné a bez zájmu. Vyučovací proces se ale skládá z více složek a je proto důležité se zamyslet nad všemi jeho stránkami.

V téměř každé knize o pedagogice se píše o tom, že vyučovací proces se skládá ze tří faktorů: osobnosti učitele, učiva a osobnosti žáka. Já bych k tomu však přidala i osobnost rodiče. Kvalitní výuka se bez podpory rodiče neobejde. Rodič je ten, který má své dítě pobízet k aktivitě, ten, který je s dítětem (nebo by měl být) v jeho volném čase.

V dnešní době jsou aktivity dětí rozděleny na školu, kroužky a volný čas. V dobrém úmyslu rodiče zahlcují děti mimoškolními aktivitami. To však vede k tomu, že děti nemají čas se žádné z těchto aktivit věnovat více do hloubky.

Často se setkávám s tím, že dítě má předpoklady, je v hodině správně motivováno, hudbu má rádo a dokonce se i chce něčemu naučit (např. si přinese skladbu či píseň, kterou chce umět), přesto ale doma necvičí. Když se zeptám proč, odpovídá, že mu to nešlo a proto se mu pak už nechtělo. V této chvíli mě vždy napadne, co v tento moment dělají rodiče. Na hodině sice vysvětluji to, že nic nemůže jít hned, že všichni musíme překonávat překážky, nicméně nemohu zastoupit rodičovskou roli. Rodič je ten, který musí pobízet a vysvětlovat v konkrétní situaci doma. Jakákoli výuka hudby a umění obecně je totiž pouze návodem pro činnost doma a není možné vše naučit v hodině.

Ale právě i rodiče často považují hudební výuku za jeden z koníčků, který má vyplnit volný čas dětí. Pro rodiče často není podstatné, kolik se dítě naučí a v jaké kvalitě. Hra na hudební nástroj tak splývá do jednoho celku s fotbalem, plaváním a skautingem, u kterých je podstatný samotný trénink nebo pouhá účast v kroužku. Byla bych ráda, kdybych mohla nutnost domácí přípravy při výuce hudby rodičům přiblížit na výuce jazyků. Připadalo mi samozřejmé, že při výuce jazyků musí dítě doma opakovat slovíčka a gramatiku, kterou se naučí v kurzu. Proto mi připadalo příhodné přirovnat domácí přípravu hry na hudební nástroj k výuce jazyků. Z tohoto omylu jsem však byla vyvedena. Jedním z lákadel v nabídkách jazykových škol (alespoň pro děti) dnes totiž bývá uvedeno, že domácí příprava není nutná. Když jsem se nad tím zamýšlela, došlo mi, že tato situace je vlastně ideální pro všechny tři zainteresované strany: děti se doma nemusí učit, rodiče tedy na toto učení nemusí dohlížet a

konečně jazyková škola má zajištěnu dlouhodobou návštěvnost svých kurzů, protože taková výuka musí být velice pomalá a tedy zdoluhavá.

Snaha a domácí příprava dětí tedy velice závisí na přístupu rodičů. A samozřejmě také na celkové výchově, kterou dítěti poskytnou. Kvůli pracovnímu vytížení je však často jediným počinem rodičů přihlášení dětí do Základních uměleckých škol a domácí příprava je ponechána zcela na dětech.

7.2 Osobnost žáka

„Mít krásnou myšlenku, to není nic tak zvláštního. Myšlenka přijde sama sebou a je- li pěkná a veliká, není to zásluhou člověka. Ale pěkně myšlenku provést a něco velikého z ní udělat, to je právě to nejtěžší, to je pravé umění!“⁷⁵

Antonín Dvořák

Příčin tohoto „nerozvedení myšlenek“ je v dnešní době více. Je to např. (již rozebíraná) rozdrobenost zájmů. Dítě je v dnešní době zahlceno a přehlčeno mimoškolními aktivitami a často není v jeho moci vše zvládnout - tedy kvalitně zvládnout. Rodiče v dobré víře, že zabavené dítě nemá čas zlobit, zahltní dítě několika kroužky na každé odpoledne. I když by se pak dítě chtělo něčemu z toho věnovat více, nemá na to čas.

Dále je to omyl dětí, že vše, co dělají, se jim musí okamžitě dařit a musí je také bavit. Pakliže se tedy někde vyskytnou překážky, ztrácí o takovou aktivitu zájem. Všechny pedagogické metody však nemohou připadat dítěti zábavné a hravé - to zkrátka nejde. Osvědčené výchovné postupy rodičů také nejsou vždy přijímány kladně a bez výhrad.

Na druhou stranu to, co dnes naopak dětem nechybí, je větší odvaha se zeptat na to, co je zajímavá a schopnost najít si skladby, které by chtěly hrát. Dále mají větší odvahu hrát si písně podle sluchu a nehrát tak jen podle not. Vede je k tomu i zájem o jinou než vážnou hudbu, která však často není v notách zapsána a kterou znají pouze z nahrávek. Tento zájem o moderní žánry tak vede k prohloubení schopností hry podle sluchu a následně např. k lepšímu vnímání harmonického složení skladby.

⁷⁵ Cit. podle GOSMAN, Svatoslav. *Podzim v Novém světě*. Praha: Albatros, 1991, s. 7. ISBN 80-00-00120-9.

7.3 Osobnost učitele

Není sporu o tom, že osobnost učitele hraje v pedagogice klíčovou roli. Ostatně i známé lidové rčení říká, že „jaký je učitel, takový je žák“. Významnou roli podle mého hraje především všeobecné vzdělání učitele. Pedagog by se měl při své práci orientovat nejen na prezentaci poznatků z oblasti hudby, ale i na širší společenskou, kulturní a uměleckou stránku své práce. Mnozí významní hudební pedagogové byli a jsou vzdělaní a činní i v jiných hudebních oborech a disciplínách - ať už jsou to výkonní umělci, skladatelé či se uplatňují i v jiných mimohudebních oborech.

Základním předpokladem úspěšnosti v práci hudebního pedagoga však zůstává jeho odborné vzdělání - a to hudební i pedagogicko-psychologické. Tedy jednoduše řečeno je důležité, aby pedagog uměl nejen hrát na hudební nástroj - čili uměl na patřičné úrovni předvést technické a umělecké problémy, ale uměl své znalosti i předat. Měl by se tedy vcítit do myšlení svých žáků a snažit se přiblížit jim problémy interpretace s přihlédnutím k intelektové a hudební úrovni žáků.

Důležitou roli ve výuce hrají i osobnostní vlastnosti učitele, zejména úroveň jeho vystupování, jeho pedagogický takt, schopnost sociálního kontaktu s žáky a rodiči, vystupování před žáky, které by mělo být věcné, srozumitelné, odpovědné, zásadové, ale také důsledné. Důležité je i vystupování na veřejnosti a obecně estetická kultura - např. správné vyjadřování a jazykový projev.

V současné době jsou neméně důležité i organizační dovednosti učitele - např. při veřejných vystoupeních a školních koncertech. Učitel musí nejen zajistit uměleckou úroveň programu, ale zajistit i přípravu, dramaturgii a realizaci koncertů včetně zvolení správné hudební literatury. Někdy je též nutné zajistit sponzory, tj. finanční stránku koncertu.

Výuka však zpětně působí a obohacuje i učitele. Učitel si tím, že musí stručně a jasně formulovat to, co umí prakticky, třídí a ujasňuje myšlenky nebo i přichází na myšlenky nové. Zkrátka je nucen převést praktickou rovinu do roviny teoretické - a to ještě v závislosti na věku a schopnostech žáka. Často se tak vlastně zamýšlí nad tím, co provádí zcela automaticky, co vnímá jako zažitou dovednost, co provádí ve své vlastní umělecké činnosti nevědomě.

Výuku hudby tedy nechápu jen jako hudební vzdělávání, ale jako vzdělávání obecně. Je to v mém pojetí vedení člověka nejen ke schopnosti hrát na hudební nástroj, ale také životní nasměrování. Výuka hudby má mladého člověka tvarovat, ovlivňovat a směřovat.

Proč by člověk nemohl už v útlém věku pochopit, že za jakýmkoli uměním je snaha a píle, že nic nejde hned a snadno, že pakliže chce být v životě úspěšný, musí o něco usilovat, překonávat překážky, seznamovat se s novými skutečnostmi a nebát se toho, co na první pohled vypadá jako nepřekonatelné?

A. Chasins vzpomíná na klavíristu Artura Schnabela: „*Význam jeho života nespočívá pouze v jeho hudebních úspěších. Jeho tvůrčí aktivita působila nejen v umění, ale i v životě samotném. Žil podle klasické tradice učit sebe a učit jiné. Jeden žák mi jednou řekl: „Schnabel mne naučil mnohem víc o životě než o klavíru“.*“⁷⁶.

Dítě, které projde výukou na hudební nástroj není jen pasivním příjemcem předstíraných (hraných) emocí v televizi a jiných médiích, ale aktivním tvůrcem a tím, kdo prožívá a tvoří. Tak, jak tomu bylo při formování kultury.

⁷⁶ CHASINS, Abram. *Hovory o pianistech*. Karlovy vary: EGO - Press, 1996, s. 40.

„Kultura vystupuje v podobě: a) výtvorů lidské práce (artefaktů), b) sociokulturních regulativů (norem, hodnot, pravidel, kulturních vzorů), c) idejí (kognitivních a symbolických systémů)“⁷⁷.

A všechny tyto složky kultury lze samozřejmě sledovat i v oblasti hudby.

8. Artefakty v hudbě

V hudbě, jako u jiných druhů umění, je těžké rozlišit, co je artefaktem. Nejvíce zřetelným důvodem je fakt, že každý druh umění pracuje s jiným materiálem. Nejsnáze je artefakt možné identifikovat v malířství - materiál a myšlenka autora splývají v jeden celek - obraz.

Pod slovem artefakt si většinou představíme něco hmotného. Mohlo by se tedy zdát, že artefaktem v hudbě jsou noty - notový zápis, notový záznam. Tak jednoduché to ale není. U hudby je nutné rozlišit hudební dílo a hudební artefakt. Za hudební dílo považují hudební teoretikové skladatelovu představu hudby a to, co „vyjde z umělcovy hlavy a ruky jako jedinečný hmotný produkt nebo jako návod k realizaci takového produktu; dílo tedy výrazně souvisí s jeho producentem“⁷⁸. Naproti tomu hudební artefakt je produkt v takové podobě, v jaké se s ním setkává posluchač. Je to tedy objekt, který přímo působí na jedince. Hudebním dílem je tedy skladatelova představa hudby, kterou zachytí prostřednictvím notového zápisu a vytvoří tak partituru, hudebním artefaktem je každé zvukové provedení této skladatelovy představy. Dílo tedy existuje jako jediné, zatímco artefaktů je tolik, kolikrát bylo dílo provedeno.

Notový zápis není ani hudebním dílem ani hudebním artefaktem, ale pouze možností zachycení a uchování hudebního díla. Notace ale podstatně přispěla k vývoji hudby tím, že je možné vytvářet mnohem více komplikované a delší hudební celky, které by bez možnosti notace nemohly vzniknout, protože by přesahovaly množství informací, které je možné si zapamatovat (pro lepší představu je možné porovnat jakoukoli symfonii - její složitost a délku - a běžnou lidovou píseň, která se předávala jen ústní tradicí bez možnosti zachycení do not).

⁷⁷ HRDÝ, Ladislav - SOUKUP, Václav - VODÁKOVÁ, Alena. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1993, s. 68. ISBN 80-901424-1-9.

⁷⁸ POLEDNÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 166. ISBN 80-246-1215-1.

Díky vzniku notace se tak pomalu začala formovat hudební artificialita, která je tak příznačná pro hudbu západní kultury.

Notový zápis ale zachycuje pouze část informací, které jsou obsaženy v hudebním artefaktu. Dobře jde zaznamenat výšku tónů - melodii a harmonii, méně přesně je možné zaznamenat časovou složku hudby (rytmus, tempo a agogiku), dynamiku (sílu zvuku a jeho změny), frázování atd. Na hudebním artefaktu se tak podílí interpret, který ho na základě notového záznamu spoluvytváří.

Důležitým aspektem, který vystupuje v hudbě západní kultury, je možnost zvukového záznamu. Stále více hudby existuje ne jako notací zachycené hudební dílo, které se provedením před posluchači stává hudebním artefaktem, ale v podobě nahrávky. Dílem se tedy stává hudba tím, že je nahrána a zachována v (některých případech) jediném provedení. Dochází tím k možnosti přesného zachycení hudební myšlenky včetně tempa, dynamiky, frázování atd. Tak se např. nahrávka jazzové improvizace stává hudebním dílem a teprve dodatečně může být také zapsána pomocí notace.

Ovšem ne vše, co je nahráno, se také stává hudebním dílem. Např. nahaný dětský popěvek, nebo jedna z mnoha improvizací. Hudební dílo je pojmáno jako tvorba jednotlivce, ale významná část nonartificiální hudby je vytvářena jako kolektivní spolupráce. Takže i když je v nonartificiální hudbě nahrávka vlastně běžnější a někdy také jedinou formou záznamu, nestává se hudebním dílem, i když je samozřejmě hudebním artefaktem.

To, čím je charakteristická hudba západní kultury je možnost poslechu hudebních artefaktů. Díky záznamové technice je možné poslouchat hudební artefakty bez vlastního úsilí i bez nutnosti navštívit živý koncert - nahrávku je možné si pustit doma. Dále je změna v tom, že hudební artefakty slyšíme i tehdy, když jejich poslech nevyhledáváme. V dopravních prostředcích, v obchodech, v restauracích, dokonce už i na veřejných prostranstvích (a to ne při oficiálních událostech, ale např. jako hudbu znějící z obchodů). Nechtěně poslouchané hudební artefakty se stávají složkou komunitního hluku (tj. hlukové zátěže prostředí). Nahrávky také umožňují využívání a hlavně nadužívání hudebních artefaktů jako zvukové kulisy. Hudební kulisa sice není v hudbě západní kultury nic nového (např. Hudba k ohňostroji G. F. Händela byla komponována s tímto záměrem), ale dříve ji museli vytvářet živí hudebníci. Na každého působí hudba jako zvuková kulisa odlišně - závisí to na

osobnostních rysech. Introverti např. bývají na hluk a zvukovou kulisu více citliví než extroverti.

Obecně je současná hudba západní kultury specifická velkým množstvím hudebních artefaktů a díky nahrávací technice a masovým médiím také jejich snadnou dostupností.

9. Sociokulturní regulativy v hudbě

Do sociokulturních regulativů patří normy, hodnoty, pravidla a kulturní vzory. V souvislosti s hudbou je možné vysledovat pravidla jak se chovat, co je „slušné“ a společensky přijatelné a obecně přijímané např. na koncertech.

Na koncertech vážné hudby je samozřejmé společenské oblečení. Např. hráče v symfonickém orchestru si bez fraku či černých šatů asi už nedokážeme představit. Pakliže vidíme záběry ze zkoušek, kde jsou hudebníci oblečeni civilně, tak nám najednou něco vadí, něco není správně. Jako by tento druh hudby bez „správného oblečení“ byl méně pochopitelný, přijatelný a přesvědčivý. Tuto zvyklost se snaží potlačit český houslista Pavel Šporcl. Na diskusích o jeho oblečení je dobře patrné, jak je zvyklost vysoce společenského oblečení u interpretů vážné hudby hluboce vžitá. Společenské oblečení je ale povinností také pro publikum. I když k oblečení u publika je společnost více tolerantní ke společenským prohřeškům proti zvyklostem. A tak můžeme při příchodu do koncertní síně vidět velmi rozdílné přístupy k oblečení - od večerních šatů po zcela civilní.

To, co je ale zvyklostí dané a nemění se, je chování hudebníků i publika. U hudebníků jsou to např. úklony, chování při příchodu dirigenta a sólistů či nepsaná zvyklost přídavku na konci sólového vystoupení. Od publika se očekává, že bude v klidu a tiše sedět a poslouchat a případné projevy nadšení jsou povoleny až při potlesku na konci skladby. Pravidla správného chování jsou dnes dokonce součástí některých programů. Na programu koncertu z 24. 2. 2010, který se konal ve Dvořákově síni pražského Rudolfinu, bylo toto upozornění: *„Vážení posluchači, akustika Dvořákovy síně patří k nejlepším v Evropě a tudíž je v ní slyšet sebemenší ruch, který ruší ostatní posluchače v sále i hráče na pódiu. Žádáme Vás, abyste se pokusili během koncertu (i po jednotlivých částech skladby) omezit šustění s bonbóny a kašlání, jehož hlasitost se dá ostatně výrazně ztlumit použitím kapesníku“.*

I když si myslím, že je to chápáno pouze jako chování, které umožňuje soustředěný poslech, který je pro tento druh hudby podstatný (vzhledem k její struktuře a komplikovanosti). A není to bráno tak, že ten, koho rytmická stránka skladby jaksí strhne k tomu, že se pohupuje do rytmu či se jinak projevuje je primitiv, který nezvládl své emoce. Proto se nám dnes již jeví jako úsměvné tyto myšlenky, které ještě před padesáti lety byly míněny zcela vážně: *„Fyziologická reakce na hudbu je běžně známou skutečností, kterou*

pozorujeme u normálních lidí na všech vzdělanostních stupních. Člověk vnímající hudbu neuvědoměle zaujme určité držení těla, podřídí hudbě svou chuť aj. Civilizace a kultura sice časem podstatně omezují tyto reakce, primitivní posluchač se jim však poddává bez výhrady a odpovídá živými posunky na hudební popudy, zvláště na jejich rytmickou stránku“⁷⁹. Tento citát jsem již uváděla v souvislosti s hudbou přírodních národů. Je na něm totiž možné doložit jak to, že se v současnosti snažíme odklonit od europocentrismu, tak posun, který je možné vysledovat v oblasti sociokulturních regulativů spojených s hudbou.

Jiné chování a oblečení je samozřejmě přípustné na koncertech jazzové hudby, které jsou jakýmsi mezistupněm mezi koncerty vážné hudby a koncerty hudby nonartificiální. Jazzová hudba samotná je ostatně také jakýmsi mezistupněm mezi hudbou artificiální a nonartificiální. V oblečení nejsou žádná pravidla, účinkující i posluchači se oblékají do toho, v čem se cítí pohodlně. Většinou je to oblečení civilní, ale ani jiný druh oblečení není nepřipustný. V chování se ustálily určité zvyklosti, které však nejsou povinné. Např. potlesk po sólové improvizaci, která je oceněna větším, menším či třeba i žádným potleskem podle toho, jak se posluchačům líbila. Zvyklostí je ale pozorné poslouchání v sedě, i když není společensky nepřipustné si něco pošeptat s někým jiným z publika i odejít během skladby. Jedním ze znaků jazzové hudby je spontaneita a tak je spontánní chování společensky přípustné i u publika.

V hudbě nonartificiální se vyskytují různé žánry a v každém žánru na koncertech platí jiné zvyklosti. Pokusím se postihnout ty zvyklosti, které jsem měla možnost vysledovat na dvou koncertech metalových skupin. Oblečení bylo velmi různorodé - od kostýmů (stylizovaného oblečení v černé barvě) přes civilní oblečení (opět většinou v černé barvě) po oblečení, které nosí úředníci v bance. Neplatí zde tedy přesné regulativy. V chování je také značná benevolence. Na každého tato hudba působí jinak a tak má i jinou potřebu se projevovat. Někteří upřednostňují pohyb, jiní soustředěně poslouchají a blíží se publiku jazzových koncertů. Celkově tady opět převládá spontaneita a tolerance.

Zajímavé je, jaké občerstvení je podáváno na koncertech těchto různých hudebních žánrů. Pakliže se zaměříme na nápoje, které se na koncertech podávají, tak pro koncerty vážné hudby je příznačný sekt, víno, černá káva a nealkoholické nápoje, pro jazzové koncerty je

⁷⁹ ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1964, s. 8.

příznačné víno, tvrdý alkohol, káva a nealkoholické nápoje a pro metalové je to jednoznačně pivo a nealkoholické nápoje.

I když se tedy těchto tří druhů koncertů může účastnit stejný posluchač, je mu jasné, které oblečení a chování je žádoucí a vhodné v těchto rozdílných prostředích.

Podle poslechu hudby a náležitosti s tím spojenými (oblečením, mluvou, chováním, věkem atd.) se často dají identifikovat i různé subkultury ve společnosti. S různými hudebními směry a subkulturami se identifikují zvláště mládí lidé cca ve věku od 15 do 25 let. Rozlišují se např. subkultury tzv. punkáčů, technařů, rockerů, vyznavačů disca, hip-hoperů atd. A v každé této subkultuře samozřejmě opět platí rozdílné sociokulturní regulativy.

10. Ideje v hudbě

V souvislosti s hudbou se můžeme ptát, zda je možné jejím prostřednictvím něco sdělit. Zda je možné do hudebního díla včlenit nějaké poselství, zda je do něj možné ukryt znak, který má nějaký význam a kterému by mohl posluchač porozumět a odhalit ho. Jak se lidově říká odhalit, co chtěl autor svou skladbou říci.

Hudebními znaky a jejich významy se zabývá hudební sémiotika. Tato věda pracuje se třemi součástmi procesu, ve kterém dochází k odhalování významu znaku v hudbě. První je samotný znak, druhou subjekt (tedy posluchač a jeho vědomí) a třetí součástí je to, co je znkem označeno (designát). Vztah znaku a designátu není přímý, ale je ovlivněný posluchačem. A tady nastává problém toho, zda může hudba nést nějaký význam, protože jeho odhalení závisí na posluchači. Na jeho stavu, jeho představách, názorech, zkušenostech, náladách atd. Vnímání se tedy mění nejen s jiným posluchačem, ale jiné je i vnímání stejného posluchače v různém čase, s jinou náladou atd. Stejný znak, který nese nějaký význam tak může být různými posluchači chápán různě. Stejně tak ale není reálné si myslet, že je v hudbě vůbec možné vytvořit znak, který odkazuje čistě a pouze k jednomu významu. V hudbě je zcela jiná situace než např. v jazyce, který se snaží o jednoznačnost. Když např. vytváříme nějakou definici či jen formulujeme nějaké sdělení, jde nám o to, aby bylo jednoznačné, srozumitelné, aby se dalo vyložit pouze jedním způsobem. U umění a u hudby zvlášť toto není možné. A není to ani to podstatné. Nejednoznačnost sdělení je v hudbě právě tím, co je zajímavé a poutavé. Tím, co nám dává podnět k rozvíjení fantazie. Hudba je oblastí, ve které můžeme vnímat individuálně a spontánně, kde nemáme přesně daný návod a kde ani není přesně daný cíl.

Pokusím se to přiblížit na konkrétní situaci. Na konzervatoři jsem slyšela skladbu pro dva klavíry, která měla název Family Frost. Bylo to skladba, která na mě zapůsobila velmi humorně. Byl to takový hudební vtip, či několik vtipů za sebou. Tématem byl známý úryvek, kterým se ohlašuje auto stejnojmenné firmy, když přijíždí do ulice a její zaměstnanci chtějí prodat své výrobky. To byl první humorný prvek. Autor skladby umělecky ztvárnil popěvek, který se stal pro svůj účel a také pro svou jednoduchost a časté opakování tak nepříjemným. Dalšími humornými momenty bylo zpracování, které se neslo v duchu různých skladatelů a

hudebních slohů. Jednou toto téma bylo zpracované jako Smetanova polka, podruhé jako Chopinova etuda, potřetí jako barokní fuga atd.

Ale to, aby tato skladba byla takto pochopena a působila humorně, závisí na více okolnostech. Na znalosti, čím je dané téma. A je vlastně nepříjemné pro všechny? Pro někoho přeci může být příjemné, protože ohlašuje možnost koupit oblíbenou zmrzlinu. Další okolností pro pochopení skladby je znalost hudebních slohů a jejich kompozičních forem a na znalosti toho, čím se vyznačují kompoziční styly jednotlivých skladatelů. Důležitý je také fyzický stav. Já jsem skladbu slyšela vícekrát, ale když jsem byla unavená a nemohla jsem se proto dostatečně soustředit, tak jsem v některých částech neodhalila, který styl je napodobován.

Ale i přesto, že pro někoho není možné tyto znaky odkrýt, neznamená to, že jeho požitek z hudby bude menší. Třeba je tomu právě naopak.

Znak si tedy můžeme vyložit různě. Buď denotací - předmětným výkladem znaku, nebo konotací - tím, co si o znaku myslíme. V umění a ještě více v hudbě se častěji pracuje s významy konotačními. „*Mnoho hudby neodkazuje k žádným konkrétním „mimohudebním“ předmětům, dějům, dokonce ani k citovým stavům*“⁸⁰. Tato nejednoznačnost a neuzavřenost je ale v hudbě a v hudebním díle to jedinečné.

I když si tedy subjekt může význam znaku vyložit různě, přesto je možné v hudbě identifikovat znaky, které mají něco konkrétního označovat. Znaky mohou být tříděny podle příčiny (tedy podle toho proč mohou zastupovat označované) na ikon, index a symbol. Na hmotné podobnosti je založen ikon a v hudbě se může projevovat jako zvukomalba - tedy nápodoba (nejčastěji se jako zvukomalba uvádí nápodoba ptačího zpěvu). Napodobovat se může strukturnost reality. Vztahy mezi hudebními prvky modelují vztahy mezi různými prvky reality. Nejjednodušším příkladem může být rozhovor muže a ženy, který může být zpracován jako dvě melodie pro dva nástroje různé výšky (např. housle a violoncello). Pohyb hudby v čase může představovat odumírání, narůstání, ubývání atd. Toto si sice často při poslechu hudby neuvědomujeme přímo, rozumově, ale to neznamená, že na nás tak hudba nepůsobí.

⁸⁰ POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 67. ISBN 80-246-1215-1.

Index vyjadřuje vztah příčiny a následku. Toho je v hudbě používáno velmi často. Může to být vyjadřování nějakého citového stavu, nálady, emocí. „*Indexovost se ovšem prosazuje i jinak: hudba je například indexem svého vzniku či dobových souvislostí*“⁸¹.

Symbol, který je dán domluvou, je v hudbě méně častý než výskyt ikonů a indexů. Přesto je možné je najít v hudbě spjaté s magií a náboženskými obřady. Jako symbol mohou být také označeny příznačné motivy, které se vyskytují v operách.

⁸¹ POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 70. ISBN 80-246-1215-1.

Závěr

Tyto kategorie kultury (akulturaci, kulturní difuzi, enkulturaci, artefakty, sociokulturní regulativy a ideje) jsem vybrala proto, že postihují hlavní součásti kultury a hlavní možnosti, kterými se kultura může předávat, uchovávat, ovlivňovat a měnit. Je ještě mnoho dalších kategorií kultury, na kterých by se dala demonstrovat skutečnost, že hudba je nedílnou a podstatnou součástí kultury. Také by bylo možné ukázat další proměny hudby západní kultury v současné době. Byly by to kategorie jako např. etnocentrismus, subkultura, úloha hudby v životě profánním a posvátném, kulturní úroveň, kulturní kapitál, kulturní dědictví atd. To by však již přesahovalo rozsah práce.

Hudbu západní kultury nelze studovat jako izolovaný jev, je třeba vzít v úvahu souvislosti a studovat ji z různých úhlů pohledu. Jedině tím je možné postihnout, jak důležitou součástí kultury je na úrovni jednotlivce i společnosti. Z pohledu psychologie je možné se seznámit s tím, co máme my lidé společného napříč různými kulturami a co je podmíněno čistě kulturně. Výsledkem je zjištění, že v oblasti hudby je více kulturních prvků než antropologických konstant. To lze také studovat pomocí antropologie a srovnáním hudby západní kultury s kulturou odlišnou - např. s kulturou přírodních národů. Sociologie a její výzkumné metody nabízejí možnost seznámit se s proměnami, které se v dnešní rychle se měnící společnosti týkají i hudební oblasti.

Hudba je v západní kultuře, která je z velké části orientována na vizuální podněty, jediným zdrojem estetické zvukové zkušenosti. I když ne vždy je důležité její estetické působení. Hudba nonartificiální může plnit i jiné funkce než estetické, které jsou pro dnešního člověka také důležité a možná i důležitější. Je to zábavnost, odreagování, možnost tančit a únik z příliš racionálního světa do sféry emocí. S měnící se dobou se mění i potřeby lidí a hudba, která je výtvozem těchto lidí, se mění s nimi. Nepovažuji artificiální hudbu za jedinou kvalitní. Vždyť to, co z ní dnes posloucháme, je výběr, který byl prověřený časem. Za desítky let budou možná písničky Beatles patřit ke starým klasikům stejně jako Vivaldiho Čtvero ročních dob.

To, v čem vidím krok zpět v dnešní době je potřeba hudebních specialistů a s tím související ztráta schopnosti samostatného hudebního vyjadřování. Aniž si to možná

uvědomujeme, tak také ztrácíme kontakt s živými vystoupeními, která dříve byla jedinou možností poslechu. Otázkou pro mě zůstává, zda opravdu nepotřebujeme tvořit sami a zda nám stačí jen pasivně přijímat. Nebudeme pak méně tvořiví i v jiných oblastech? A nebyla právě emocionální složka člověka a její vyjadřování tím, co člověku pomohlo stmelit skupinu lidí, tím, co sloužilo k dorozumívání nebo k upevnění sociálního rozvrstvení ve skupině? Nebyla emocionální složka a její vyjadřování také základem kreativity, která se mohla uplatňovat i v jiných oblastech - např. při vyrábění nástrojů? Myslím, že ochuzeni jsme a že je jen otázkou času, kdy se důsledky toho projeví. A nebo už se projevují? Nejsou dnes například někteří rodiče pohodlní přemýšlet o citovém životě svých dětí? Nejsou pohodlní učit je kreslit, zpívat a jinak tvořit? Ale jak se pak bude vyvíjet jejich emocionalita, jak pak uspějí ve společnosti, která je čím dál tím více složitá a ve které potřebujeme schopnost vcítit se do emocí druhého? Nebyla toto ta vlastnost, která nám dříve pomohla přežít? Jen čas může prověřit, zda je tento postřeh správný či špatný. V každém případě si ale myslím, že má cenu se nad měnícími se jevy ve společnosti a kultuře alespoň zamýšlet.

Obecně si myslím, že se hudba západní kultury vyznačuje velkým množstvím hudebních žánrů (v tom se odráží roztržštěnost dnešní západní kultury), ale také globalizovaným žánrem pop music, jehož vznik umožnil mimo jiné technologický rozvoj masových médií. Hudba západní kultury tak odráží celkový obraz západní kultury jako kultury značných odlišností i velké jednotnosti.

Seznam použité literatury

- BARVÍK, Miroslav. *O problému estetického hodnocení hudby*. Brno: Rovnost, 1948.
- BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. ISBN 80-85850-12-5.
- BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?* Praha: Koniasch Latin Press, 2003. ISBN 80-85917-99-8.
- BURIAN, E. F. *Nejen o hudbě: Texty 1925 - 1938*. Ed. Paclt, Jaromír. Praha: Supraphon, 1981.
- COOK, Nicholas. *Music, imagination, and culture*. New York: Oxford University Press, 1992. ISBN 0-19-816303-7.
- ČÁP, Jan - MAREŠ, Jiří. *Psychologie pro učitele*. Praha: Portál, 2001. ISBN 80-7178-463-X.
- ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1964.
- DYKAST, Roman. Svár artificální a nonartificální hudby. In ZUSKA, Vlastimil a kol. *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. Praha: Karolinum, 1997. S. 139 - 150. ISBN 80-7184-379-2.
- FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-0965-2.
- FUKAČ, Jiří. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Brno: Masarykova universita, 1998. ISBN 80-210-1743-0.
- FUKAČ, Jiří. *Mýtus a skutečnost hudby: Traktát o dobrodružství a oklikách poznání*. Praha: Panton, 1989. ISBN 80-7039-011-5.
- FUKAČ, Jiří a kol. *Hudba a média: Rukověť muzikologa*. Brno: Masarykova universita, 1998. ISBN 80-210-1951-4.
- FUKAČ, Jiří - POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba a její pojmoslovný systém: Otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Praha: Academia, 1981.
- GOSMAN, Svatoslav. *Podzim v Novém světě*. Praha: Albatros, 1991. ISBN 80-00-00120-9.
- GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000. ISBN 80-85947-53-6.
- HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu. Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1973.
- HENCKMANN, Wolfhart - LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995.
- HERZFELD, Fridrich. *Musica nova*. Praha: Mladá fronta, 1966.

HOLAS, Milan. *Hudební pedagogika v profesionální hudební výchově*. Praha: Akademie múzických umění, 1995. ISBN 80-85883-08-2.

HOLZKNECHT, Václav - POŠ, Vladimír - NEDBAL, Miroslav (edd.). *Kniha o hudbě*. Praha: Orbis, 1962.

HRDÝ, Ladislav - SOUKUP, Václav - VODÁKOVÁ, Alena. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1993. ISBN 80-901424-1-9.

Hudební věda: Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj I - III. Praha: SPN, 1988.

CHASINS, Abram. *Hovory o pianistech*. Karlovy Vary: EGO - PRESS, 1996.

JELÍNEK, Stanislav. *Základní hudební pojmy*. S. l.: Nakl. Vladimír Beneš, 1998.

JIRÁK, Jan - KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-697-7.

JUSTOŇ, Zdeněk. *Hudba přírodních národů*. Příbram: Svaz hudebníků, 1981.

JŮZL, Miloš. *Stati z obecné a hudební estetiky*. Praha: Universita Karlova, 1988.

LANGMEIER, Josef - KREJČÍŘOVÁ, Dana. *Vývojová psychologie*. Praha: Grada, 1998. ISBN 80-7169-195-X.

LISSA, Zofia. *Nové studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1982.

LORENZ, Konrad. *Odumírání lidskosti*. Praha: Mladá Fronta, 1997. ISBN 80-204-0645-X.

MATOUŠEK, Vlastislav. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: TOGGA, 2003. ISBN 80-902912-2-8.

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.

NEWTON, Francis. *Jazzová scéna*. Praha: Supraphon, 1973.

Nové cesty hudby. Sborník o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu. Praha - Bratislava: Supraphon, 1969.

OLIVER, Paul - HARRISON, Max - BOLCOM, William. *The New Grove Gospel, Blues And Jazz*. New York: Norton, 1986. ISBN 0-333-40785-7.

PILKA, Jiří. *Sonáta o hudbě*. Praha: Odeon, 1972.

POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1215-1.

POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc: Universita Palackého, Filosofická fakulta, 2000. ISBN 80-244-0180-0.

RICHTER, Klaus Peter. *Soviet Musik war nie*. München: Luchterhand Literaturverlag, 1997. ISBN 3-630-87989-6.

RITZER, George. *Mcdonaldizace společnosti*. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-1075-0.

SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0337-3.

SOUKUP, Václav. *Dějiny sociální a kulturní antropologie*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-158-7.

SYCHRA, Antonín. *Impresionismus a exprese v hudbě: Noetika hudebního obrazu*. Ed. Jůzl, Miloš. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-195-6.

SYCHRA, Antonín. *Hudba očima vědy*. Praha: Československý spisovatel, 1965.

Umění ve století věd (Sborník esejů). Praha: Mladá fronta, 1988.

VIČAR, Jan - DYKAST, Roman. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění, 1998. ISBN 80-85883-30-9.

ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1987.

ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby: Estetika hudby*. Ed. Jůzl, Miloš. Praha: Supraphon, 1971.